Ranuccio Bianchi Bandinelli

ROMA

L'arte nel centro del potere

Dalle origini al II secolo d.C.

CORRIERE DELLA SERA

Rizzoli libri illustrati

Presentazione

di Mario Torelli

Nel progettare la prima versione di questa storia universale dell'arte, André Malraux ha senz'altro realizzato un avventuroso disegno intellettuale. Egli aveva voluto che l'ambizioso progetto, pubblicato in molti Paesi, fosse quasi l'incarnazione del *musée imaginaire* da lui ideato: nessuna meraviglia che egli abbia scelto alcuni tra i migliori storici dell'arte antica del Novecento. La scelta per la trattazione dell'arte romana è caduta su Ranuccio Bianchi Bandinelli, che senza ombra di dubbio è stato uno dei più grandi intellettuali italiani e storico dell'arte di primissimo rango. Per affrontare il lavoro non piccolo, Bianchi Bandinelli decise di mettersi ben dieci anni prima in pensione da professore di Archeologia e Storia dell'Arte Greca e Romana nell'Università di Roma: i suoi allievi, tra i quali ero anche io, invano lo scongiurarono di restare, ma oggi posso dire che fu decisione saggia la sua, poiché lo portò fuori da un mondo accademico, allora come ora angusto, consentendogli di lasciare questa eccezionale testimonianza della sua dottrina, della sua lucidità e della sua meravigliosa scrittura, che rende semplice e chiaro a tutti, specialisti e non, il senso della sua ricostruzione storica.

Per Bianchi Bandinelli, l'arte è "espressione della libertà dei ceti socialmente attivi". La connessione tra espressione artistica e potere è per lui dunque intima e necessaria: di questo assunto la cultura figurativa di Roma, dal momento della conquista mediterranea fino all'apogeo dell'impero nell'età degli Antonini, rappresenta una delle manifestazioni più chiare ed evidenti in tutta la storia dell'arte dell'antichità. Per questo egli ci conduce per mano, dalla formazione della cultura medio-repubblicana detta di *koiné*, una "comunità" di espressione artistica guidata da Roma già dal IV secolo a.C. e condivisa dall'Italia peninsulare, fino al dirompente ingresso sulla scena della capitale della forma medio e tardo-ellenistica nel II secolo a.C., che sconvolgendo gli antichi assetti politico-culturali riflette il tormento sociale della tarda repubblica. Questa duplicità di esperienze, quella del passato della *koiné* medio-repubblicana e quella più recente tardo-ellenistica, vissuta all'interno di una drammatica dialettica di mentalità e di espressioni formali, costituisce l'essenza di quello che Bianchi Bandinelli chiama il bipolarismo dell'arte roma-

Rilievo con gladiatori, Roma, Museo Nazionale.

8 *Cameo raffigurante aquila con simboli di vittoria. Età augustea (27 a.C.-14). Vienna, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung. Onice. D. m 0,22.*

na; su tale bipolarismo si poserà la pesante coltre del classicismo augusteo, normativo e algido, intimamente reazionario, nascondendone per tutta la durata del principato la natura conflittuale, fino alla svolta in direzione decisamente monarchica del potere ereditario tra la fine degli Antonini e la dinastia dei Severi.

Le pagine di Bianchi Bandinelli presentano questi lunghi secoli di storia dell'arte come un cammino dialettico, all'occhio dello storico chiaro e distinto: i monumenti e i mutamenti formali sono descritti con un linguaggio piano che rifugge dalle oscurità di certa critica d'arte, ma che al tempo stesso affascina e convince, creando con questo testo un capolavoro letterario destinato a restare nel tempo.

RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI

Archeologo di fama internazionale e grande studioso dell'arte etrusca, greca, romana e proto-bizantina, è stato professore di Archeologia e Storia dell'Arte Greca e Romana presso le università di Cagliari, Gröningen, Pisa, Firenze e Roma. Direttore generale delle Antichità e Belle Arti dal 1945 al 1948, riorganizzò i musei italiani e curò il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra. Dal 1958 al 1967 è stato redattore capo dell'*Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*. Ha fondato le riviste "La critica d'arte", con Carlo Ludovico Ragghianti, e "Dialoghi di archeologia". Fra le sue opere, la monumentale *Storia e civiltà dei Greci*.

Foto di copertina:
Busto di Venere, I secolo a.C.

Progetto grafico di copertina: Out of Nowhere Srl.
Art: Marco Pennisi & C.

Sommario

Premessa

L'arte dell'età romana fa parte, con l'arte greca, di un fondo culturale largamente diffuso. Proprio per questo motivo si sono andati incrostando su quelle realtà storiche molti luoghi comuni, sia a livello dell'uomo della strada, sia a livello scientifico specialistico. Questi ultimi sono i più difficili da modificare e per farlo occorrerebbe un vero e proprio trattato scientifico, che non può essere certo questo libro. D'altra parte è impossibile fare una sintesi, quando il lavoro analitico non è stato portato almeno a un certo livello; perciò questo libro non può essere nemmeno una sintesi generale dello stato degli studi sull'argomento. Peraltro, gli studi più autorevoli sono per la massima parte studi di archeologia, mentre qui si trattava, in armonia col titolo della collana, di scrivere un libro di storia dell'arte figurativa.

Il fine del presente volume è dunque quello di cercare di intendere come sia sorto e come si sia affermato e sviluppato un linguaggio artistico legato al particolare fenomeno storico di una società civile, che ebbe Roma come suo centro di direzione politica e che fu diversa nella sua struttura di fondo, nel suo aspetto organizzativo e culturale, dalla civiltà greca classica ed ellenistica e dalle altre civiltà sorte in antico attorno al bacino del Mediterraneo. Di alcune di quelle civiltà Roma si considerò l'erede e le loro esperienze – in primo luogo quella ellenistica – trasmisero alla nuova civiltà romana moltissimi elementi di struttura. Eppure questa fu qualche cosa di diverso. È il riflesso, nella forma artistica, di questa diversità e i caratteri di essa, spesso ambigui, che si è qui cercato di definire e di esporre. Non dunque un'estetica dell'arte romana, né tanto meno una esaltazione di essa. Ma nemmeno si è inteso di presentare un manuale, che avrebbe dovuto contenere una raccolta cronologicamente ordinata di tutti i documenti dell'arte romana più importanti, compresi nello spazio di tempo considerato in questo volume: dalle origini alla fine del II secolo d.C. Si è cercato soltanto di fare storia dell'arte, cioè di porsi dal punto di vista di coloro che producevano quelle determinate opere, per cercare di comprendere, se possibile, quali elementi di cultura e di costume, quali sentimenti, razionali e irrazionali, concorressero a determinare il significato e l'espressione delle opere d'arte considerate.

1. Roma, Tomba degli Hateri (part.). Ritratto di donna della famiglia degli Hateri. 100-110. Vaticano, Deposito del Museo Laterano. Marmo. A. del busto: m 0,54; A. dell'edicola m 0,74.

2. Palestrina. Santuario della Fortuna Primigenia. Mosaico con paesaggio nilotico. Palestrina, Museo Prenestino Barberiniano.

Per sapere quali queste avrebbero potuto essere, si tenga presente che questo volume tratta l'arte romana nel centro del potere, e cioè in Roma stessa. Questa limitazione topografica si è voluta per sottolineare il legame strettissimo fra il sorgere e lo svilupparsi dell'arte di età romana e il sorgere e lo svilupparsi della città di Roma. La città di Roma, col suo difficile cammino, col preminente contenuto tribale e politico della sua iniziale affermazione, col suo esser divenuta poi, in breve volger di alcune generazioni, il centro economicamente più potente, che aveva assorbito la ricchezza di tutti i paesi affacciati sul Mediterraneo e oltre, rimane per più di otto secoli il luogo decisivo della storia romana. A Roma si incontrano tutte le correnti culturali, si mescolano senza mai chiarirsi, pur assumendo taluni caratteri specifici: romani, appunto. Si tratta di scoprire quando questo carattere "romano" compaia e come si sia formato e che significato esso abbia; significato storico e significato poetico, cioè di creazione artistica.

Questo volume considera perciò l'arte che si produceva nella città di Roma – non importa se da elementi locali o immigrati – come quella determinante per la civiltà romana sino alla fine del II secolo dell'era volgare e richiama esempi di altre località solo quando ciò occorre per chiarire ciò che si faceva a Roma.

Alla fine del II secolo, con il principato di Commodo (180-192), l'ultimo dei principi Antonini, ha inizio la crisi del mondo antico, che diverrà decisiva e drammatica nel corso del III secolo e preparerà poi il trapasso al mondo medioevale. Roma sarà ancora il centro amministrativo, ma le province concorreranno sempre più alla sua vita politica e culturale. Dopo la concessione della cittadinanza romana a tutti i provinciali *(Constitutio Antoniniana* del 212 d.C.) l'importanza delle province, specialmente di quelle orientali, diverrà sempre più preponderante, finché nel 324 sarà iniziato l'assetto di Bisanzio, sul Bosforo, per farne la nuova capitale e l'11 maggio del 330 la "nuova Roma" diverrà il centro dell'impero e si chiamerà Costantinopoli.

Dal punto di vista della forma artistica, con l'età di Commodo nuovi elementi si inseriscono nel linguaggio delle forme in un senso che è con-

ΤΙΓΡΙϹ
ΔΡΚΟϹ
ΚΡΟΚΟΔΙΛΟΠΑΡΔΑΛΙϹ

3. *Prima Porta, Villa di Livia. Grande sala decorata con scene di giardini e uccelli (part.). Prima metà del I secolo. Roma, Museo Nazionale. Affresco.*

trario alla prevalente e fino ad allora ininterrotta validità di quel naturalismo che i paesi mediterranei avevano assunto come unico linguaggio valido a partire dal periodo dell'espansione ellenistica dell'arte greca dopo la conquista dell'impero achemenide da parte di Alessandro il Macedone.

Mai forse nella storia, crisi politica, economica e spirituale si palesano con tanta evidente coincidenza con la crisi artistica, come nella storia dell'età romana imperiale. Perciò quanto avvenne nell'arte dell'antichità dopo la prima svolta dell'età di Commodo e sino al costituirsi di un impero che può ormai chiamarsi cristiano piuttosto che romano, sarà considerato in un altro volume. Lo svolgimento storico dell'arte romana ha un duplice aspetto. Da un lato essa si forma assorbendo l'eredità della Grecia e trasmettendola all'Occidente. Dall'altro essa realizza una rottura con l'ellenismo e prepara il Medioevo. I suoi inizi appartengono alle civiltà del Mediterraneo; la sua fine prepara quello spostamento del centro di gravità della cultura artistica dal Mediterraneo all'Europa, che si effettua con l'arte bizantina e con l'arte carolingia.

Alcuni equivoci sono penetrati stabilmente nell'immagine che si ha dell'arte romana per il fatto che non si considerò abbastanza il modo tutto particolare nel quale sorse e si sviluppò la civiltà artistica che ebbe in Roma il suo centro economico e politico. Gli equivoci più diffusi si possono condensare in due formule: l'una che considerava l'arte di età romana semplicemente "arte greca sotto il dominio romano"; l'altra che tendeva a considerare l'arte romana un prodotto diretto del "genio" o addirittura della "razza" romana (qualunque fosse la composizione di questa) che avesse da opporre al contatto della civiltà artistica ellenistica una propria resistenza rivolta, coscientemente o incoscientemente, a preservare un proprio contenuto culturale. Vediamo in questa concezione un residuo del concetto romantico di "genio delle nazioni" sorto quando le nazionalità si stavano costituendo nel mondo moderno; ma essa non ha nulla a che fare con un rigoroso e integrale storicismo, al quale noi aspiriamo.

Di fronte a queste semplicissime proposte di interpretazione, la realtà storica, anche quella dell'arte, si dimostra, come sempre, assai più complessa.

Anziché condensarla in formule, l'unico modo di avvicinarsi a essa è di esaminarla concretamente nei suoi avvenimenti particolari, caso per caso. Se questo vale per qualunque civiltà artistica, tanto più ciò vale per l'arte romana, che fu sempre esplicitamente legata a situazioni contingenti e non fu mai dominata da programmi estetici. Poche (e per noi generalmente anonime) furono le grandi personalità artistiche e anche queste si espressero attraverso l'opera delle maestranze, produttrici, entro tempi limitati e prescritti, di decorazioni figurate o soltanto ornamentali, in scultura, in pittura, in mosaico. In queste maestranze si continuerà quell'aspetto quasi industriale del lavoro in serie che aveva avuto inizio nell'età dell'ellenismo, dalla fine del IV alla metà del I secolo a.C. Sempre poi troveremo l'arte romana legata ai fatti storici che si avvicendano. Perciò è importante considerare quest'arte nel suo centro storico e politico, Roma.

L'interesse e poi anche il gusto dei Romani per l'arte si svegliarono in modo improvviso e tumultuoso ed ebbero inizialmente piuttosto il senso di una moda imposta dalle circostanze che non quello dell'espressione di un profondo e spontaneo sentimento che cerchi, come in altre civiltà artistiche, di affermarsi e riesca a trovare la propria espressione poco a poco con una maturazione a volte lenta, a volte rapida per l'improvvisa intuizione di una personalità artistica superiore. Un coerente processo formativo, quale si riscontra in tutte le grandi civiltà figurative, rimase estraneo alla civiltà artistica romana in tutti i campi tranne che in quello dell'architettura. Ma anche qui mancò a lungo una consapevolezza estetica e si trattò piuttosto, per lungo tempo, di ingegneria romana rivestita di forme ornamentali ellenistiche. Tutta l'arte romana sorge da un incontro intellettualistico con l'arte greca su una base sociale nuova e non come espressione di un profondo sentimento radicato nello spirito dei gruppi sociali determinanti. Perciò il suo carattere fu subito eclettico e poté presentarsi subito con alcuni aspetti programmatici a servizio di una ideologia di governo, prodotta in gran parte da artisti che avevano con i loro committenti relazioni del tutto particolari, talvolta di prigionieri di guerra, o addirittura servili e comunque di inferiorità civile, come stranieri che non pos-

sedevano cittadinanza romana e che potevano essere rinviati ogni momento ai loro paesi d'origine. La volontà programmatica del committente ebbe pertanto in questo tempo (e cioè all'inizio dell'età romana) un peso del tutto particolare. Vi saranno opere nelle quali una concezione generale che obbediva a concetti del tutto romani viene rivestita, più che espressa, da forme artistiche ellenistiche; ma a causa di questo forzato adattamento la forma ellenistica non può essere più genuinamente se stessa. L'ellenismo si trasforma e diviene ciò che noi siamo abituati a considerare "arte romana". Questo innesto di civiltà artistica ellenistica avvenne sopra un terreno locale di tradizione modesta, ma ben definibile e che noi chiamiamo medio-italica; e questa tradizione non venne mai del tutto sopraffatta e annullata. Anche questo, dei precedenti italici dell'arte di età romana, è un elemento che occorre considerare per intendere giustamente il corso ulteriore dell'arte romana. Ma anche questa premessa, come l'ulteriore svolgimento dell'arte romana che dal bacino del Mediterraneo si espande su gran parte dei paesi che formeranno, secoli dopo, l'Occidente europeo, non potrebbe essere contenuta in questo volume.
Il tratto di arte del mondo antico che in questo volume sarà preso a considerare sta nel mezzo fra due tempi: il tempo nel quale la penisola italica, congiunta al nord con il centro del continente europeo e sporgente al sud nell'area mediterranea, andò svegliandosi alla civiltà e costituì varie culture indigene, e il tempo nel quale l'impero romano preparerà nelle sue province il trapasso del centro di equilibrio storico dal Mediterraneo al continente europeo; un trapasso che avverrà compiutamente nell'età carolingia, ma che ha già inizio nel III-IV secolo dell'era volgare. È questo anche il tempo nel quale il pensiero umano troverà la sua liberazione piuttosto nell'al di là che non nella realtà terrena, divenuta incomprensibile col declino della scienza antica. Questo nuovo cammino verso mete irrazionali avrà inizio alla fine del periodo compreso in questo volume e si impadronirà sempre di più della umanità antica, avviandola a quell'età che noi chiamiamo convenzionalmente Medioevo.

Ranuccio Bianchi Bandinelli

CAPITOLO PRIMO

Nascita di una città, di una società e di una cultura

Roma non nasce sul colle Palatino, come ci hanno insegnato a scuola; anche se è vero che sul Palatino si sono trovate le tracce dell'impianto di capanne della prima età del ferro, il cui orizzonte cronologico è addirittura più alto di oltre un secolo rispetto alla data tradizionale dell'origine di Roma (753 a.C.).

I nuclei di abitazione che su quel colle e su quelli prossimi si erano andati formando, sarebbero rimasti un villaggio, un centro secondario, se non ci fosse stato il Tevere, e, in quel punto dove è oggi l'Isola Tiberina, una possibilità di attraversare il fiume. È qui che nasce Roma.

Essa nasce soprattutto come centro di traffico, di commercio, non tanto come centro agricolo, come volevano le memorie degli avi, fieri del loro lungo e duro passato di pastori e di contadini, vittoriosi di un terreno ingrato come quello della campagna romana.

Dovunque nel mondo due strade importanti si incrociano o dove sia un ponte, la gente si incontra e si ferma. Vi sorge un mercato. Dove è un ponte occorre un'organizzazione comune per mantenerlo efficiente. In età primitiva, quando il senso del diritto non è ancora fissato in norme giuridiche, tutto ciò che è importante per la comunità diviene sacro: chi era incaricato di tutelare il ponte viene rivestito, in Roma, di autorità sacrale e si chiama *pontifex.* Anche se l'etimologia spiegata in questo senso (Varr., *De Lingua latina,* V, 83; Dion., XI, 3) oggi è discussa, essa era vera per gli antichi e questo ci fa intendere quanto il ponte fosse cosa importante per Roma. Ancora in età imperiale, allo sbocco del ponte ai piedi dei colli Capitolino e Palatino elevantisi con ripide pendici vulcaniche, vi erano il Foro Boario e il Foro Olitorio, cioè il mercato del bestiame e quello delle verdure. E valicando un leggero pendio si entrava nel fondovalle che, dopo essere stato un primitivo sepolcreto, era divenuto il Foro Romano, prima luogo di mercato, poi centro commerciale e politico. L'Isola Tiberina e altri punti fermi in una zona paludosa offrivano l'unica facilitazione di passaggio per tutto il corso inferiore del Tevere, tra nord e sud. La riva destra, il Trastevere, ancora al tempo del poeta Orazio

4. La lupa di Roma (part.). V secolo a.C. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori.

5. *Roma, Palatino. Fondi di capanne protostoriche.* IX *secolo a.C. Roccia.*

era detta litorale etrusco (*Litus Tuscus*) e ripa veiente; era, ciò vuol dire, territorio degli Etruschi di Veio, la città etrusca più prossima: un'altra città capitale, che distava dodici miglia.

L'Etruria era chiusa infatti entro due fiumi, le cui sorgenti discendono dalle pendici opposte della medesima montagna, l'Arno a levante e settentrione, il Tevere a levante e mezzogiorno. A ponente la costa del mare, detto Tirreno dai Greci, i quali chiamavano *Tyrrhenoi* gli Etruschi.

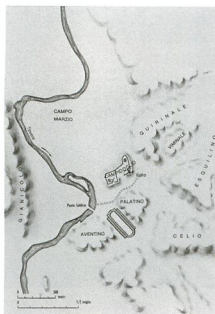
Il ponte congiungeva dunque Roma con l'Etruria, governata da genti diverse da quelle latine. Perciò doveva anche potersi disfare prontamente in caso di turbamento delle relazioni. Doveva essere un ponte di assi legate insieme, e da ciò gli venne il nome di *pons sublicius* col quale passò alla storia. Mai si doveva usare ferro nel restaurarlo (e ciò conferma la sua esistenza in età anteriore alla scoperta del ferro); il 14 maggio di ogni anno si gettavano da esso nel fiume dei fantocci di giunco, ricordo di antichissimi sacrifici umani, per indennizzare il Tevere dall'esser stato scavalcato.

La leggenda ci mostra su di esso Orazio Coclite, che passò alla storia trattenendo da solo tutta l'Etruria in arme, mentre i compagni scioglievano e spezzavano le travi.

La via che attraversava questo ponte incontrava sulla sponda sinistra, la sponda romana, un'altra via di grande importanza, la via del sale, lungo la quale questo prezioso prodotto dei prati marini sulla costa tirrenica raggiungeva l'interno della penisola e che, valicati i monti, toccava le coste adriatiche: la Via Salaria.

L'INFLUENZA ETRUSCA

Le aspre montagne della Sabina cingono Roma abbastanza da presso e chiudono il Lazio, a Terracina, avanzando fino al mare. Per l'espansione commerciale che gli Etruschi avevano affermato in Campania attorno al golfo di Napoli, era perciò indispensabile passare da Roma. In genere, quando una potenza politica ha bisogno, per i suoi traffici, di passare da un punto geografico determinato, cerca di mettersi in condizione di poter passare senza dover chiedere il permesso. Roma si trovò così sotto la diretta influenza etrusca. La confederazione delle città etrusche aveva raggiunto fin dalla metà del VII secolo a.C. notevole potenza economica, soprattutto a causa dello sfruttamento delle miniere di rame della costa toscana. Questa potenza economica aveva reso possibile il costituirsi di una civiltà che si era assai sviluppata nel contatto con l'Oriente mediterraneo, dove si attardavano i motivi artistici creati fin dal secondo millen-

6. Roma. L'Isola Tiberina, punto nevralgico di passaggio del fiume.

nio nei centri culturali mesopotamici, ittiti e caucasici. Questi motivi erano posti in circolazione dal commercio con Cipro, la Fenicia, l'Egitto e poi, soprattutto, con la Grecia: oggetti in bronzo, in oro, argento, avorio e ceramica. Erano oggetti di lusso per una ricca aristocrazia anche le ceramiche dipinte dalle migliori fabbriche corinzie prima e ateniesi poi, quando, circa intorno al 650 a.C., il commercio ateniese riesce a battere quello di Corinto. Artigiani greci, specialmente di Corinto, erano allora venuti in Etruria e vi avevano aperto officine artistiche, proseguite in seguito dai loro allievi locali.

A sud dell'aspro Lazio, di là della chiusa di Terracina e al di là del golfo di Gaeta, si apre, come una specie di terra promessa, la Campania.

In Campania il fiume Silaris, il Sele, faceva da confine meridionale alla espansione etrusca in questa regione. Subito al di là del fiume vi era un centro di cultura greca fiorente come Paestum, e poi tutte le ricche città greche dell'Italia meridionale e della Sicilia. Sono state dunque Grecia ed Etruria a determinare la formazione d'una cultura artistica a Roma.

Le fonti letterarie ci raccontano che quando, alla fine del VI secolo a.C., si volle costruire a Roma un più grande tempio alla triade di divinità italico-elleniche venerate sul Campidoglio, Giove, Giunone, Minerva, il tempio fu decorato secondo il modello etrusco, e a decorare il frontone e la cimasa del tetto si chiamarono artisti etruschi da Veio, maestri nell'eseguire statue di terracotta dipinta. La scoperta di statue di Apollo, di Hermes, di Eracle e di altre figure in terracotta, a Veio, insieme ai resti della decorazione del tetto di un tempio della fine del VI secolo, ci hanno oggi confermato la tradizione.

LA LUPA CAPITOLINA

Troppo superficiali confronti stilistici con le terracotte di Veio hanno fatto attribuire all'Etruria anche la Lupa Capitolina in bronzo, di poco più recente. In realtà in questa immagine non vi è nulla di specificatamente etrusco ed essa può essere opera, piuttosto che di un etrusco, di un campano o di un siculo o di un greco emigrato. La sua immagine è forse anteriore alla leggenda dei gemelli, Romolo e Remo fondatori della città, che essa avrebbe allattato.

7. I sette colli di Roma. Cartina.

La leggenda che ricollegava le origini di Roma ai Troiani con lo sbarco di Enea, la sua unione con Lavinia figlia di Latino re degli aborigeni e la fondazione della città di Lavinium, che poi diverrà materia dell'epos nazionale cantato da Virgilio nel quadro della politica culturale di Augusto, si era andata costituendo nel IV secolo. Nella località Pratica di Mare a 31 km a sud di Roma e a 5 km dalla costa, là dove sorgeva Lavinium, tredici altari di forma arcaica testimoniano ancora che questo luogo era già nel VI secolo, come rimase poi sempre, un centro della religione ufficiale di Roma e un centro sacro alle leggende locali, dall'arrivo di Enea all'uccisione del re Tito Tazio. Qui si veneravano gli Dei Penati portati da Troia e la dea del fuoco e del focolare Vesta, il cui culto è di provenienza greca come quello dei protettori Dioscuri, Castore e Polluce, la cui venerazione è attestata da una iscrizione su lamina in bronzo trovata fra gli altari di Lavinium e databile al 500 a.C.

Tutto questo attesta l'esistenza di rapporti diretti fra Roma e la Grecia fino dal VI secolo anche senza mediazione etrusca.

LA LEGGENDA DI ENEA

8. La Lupa Capitolina. V *secolo a.C. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori. Bronzo. A. m 0,75; L. totale: m 1,14.*

9. Larino (Larinum). Mosaico pavimentale: i pastori scoprono la lupa e i gemelli. III *secolo. Larino, Municipio. Marmi colorati.*

Da nord e da sud il centro di traffico e di passaggio che fu Roma era dunque in contatto con la civiltà artistica etrusca e con quella greca. La cultura primitiva latina mostra, come la lingua, qualche affinità con quella dei Celti. Questa cultura formava l'estremo settore di un'area che si è potuta chiamare degli indoeuropei di nord-ovest, le cui tendenze verso espressioni primitive di arte si esplicavano in forme lineari e inorganiche, proprie di una civiltà allo stato pre-logico. Una così scarsa cultura figurativa, limitata a ornare qualche vaso di terracotta, non poteva certo resistere al contatto della potente civiltà artistica naturalistica che si era sviluppata nei vari centri del Mediterraneo orientale. Roma fu dunque all'inizio una città di civiltà artistica etrusca e greca. Anche la sua più antica forma poetica, il verso saturnio, mostra remoti contatti con la Grecia. Delle due civiltà artistiche, quella estrusca aveva con Roma un contatto più immediato e prevalente. Dobbiamo subito dire, però, che l'arte etrusca non troverà la sua continuazione stilistica nell'arte romana. Affermare questa continuità, come è stato fatto spesso da quando l'arte etrusca fu riscoperta dai critici, significa indulgere a un troppo facile schematismo storico. La storia invece è sempre estremamente complicata.

Bisogna poi, nell'arte etrusca anche rispetto ai suoi contatti con Roma, distinguere due grandi periodi: uno è il periodo arcaico, che va dal VII secolo agli inizi del V a.C. quando l'Etruria era una potenza economica internazionale e la sua arte era in contatto diretto e continuo con la civiltà greca e artigiani greci facevano scuola in Etruria. L'altro periodo è quello durante il quale l'Etruria aveva perduto ormai la sua preminenza commerciale ed economica ed era divenuta una federazione di centri prevalentemente agricoli non dissimili, nella loro economia, da altri della penisola italica.

Come punto di rottura possiamo indicare la disfatta subita dagli Etruschi sul mare, dinanzi a Cuma, nel 474 a.C. a opera di Ierone di Siracusa e in conseguenza della quale la penetrazione etrusca in Campania fu abbandonata. In questo tempo, il commercio etrusco sul mare viene sostituito da quello greco e da quello cartaginese; poi la scoperta, in Spagna e altrove, di miniere ben più ricche di quelle toscane, metteva fine

10. Pratica di Mare (Lavinium). Lamina con dedica in latino ai Dioscuri. 500 a.C. circa. Roma, Museo Nazionale. Bronzo.

11. Pratica di Mare (Lavinium). I tredici altari arcaici. VI e V secolo a.C. Calcare.

12. Vulci, Tomba François. Mcstrna e altri personaggi della leggenda locale. 300-280 a.C. Roma, Villa Albani. Affresco. A. m 1,28.

13. Vulci, Tomba François. Episodio della leggenda tebana: Eteocle e Polinice. 300-280 a.C. Roma, Villa Albani. Affresco. A. m 1,28.

alla potenza economica delle grandi famiglie etrusche. Tuttavia l'Etruria aveva sempre, anche nel secondo periodo, una preminenza culturale sugli altri gruppi di popolazioni dell'Italia centrale; i suoi contatti con la cultura delle colonie greche dell'Italia meridionale e della Sicilia non cessarono mai del tutto sino alla conquista da parte dei Romani e trovavano un terreno reso accogliente da secoli di tradizione.

Nel contatto con la cultura della classe dominante dell'Etruria, le leggende greche divenivano più aspre e l'arte preferiva esprimere in modo evidente la crudeltà degli scontri sanguinosi e dei sacrifici umani. Essa rappresentò anche con la stessa virulenza le leggende locali, sia degli scontri fra Etruschi o fra Etruschi e Romani, sia quella del buon re Mcstrna (Mastarna, che fu identificato con Servio Tullio). Pitture analoghe a quelle provenienti da una tomba etrusca di Vulci (la cosiddetta "Tomba François") e databili fra il 300 e il 280 a.C., dovettero esistere anche a Roma, ma son perdute.

Quando, nel 364 a.C., si volle dare in Roma, per la prima volta, divertimenti teatrali, si imitò quello che si faceva in Etruria e si fecero venire attori dall'Etruria. Ancora due secoli dopo, i patrizi romani mandavano i loro figlioli a studiare in Etruria (e si diceva che le *cerimonie* della buona educazione provenissero da *Caere)* prima che le relazioni dirette con la Grecia facessero venire di moda, e non senza critiche, l'uso di mandarli ad Atene.

L'arte etrusca di questo secondo periodo, particolarmente di quello che possiamo chiamare, cronologicamente, "ellenistico", cioè del III e del II se-

colo a.C., non rappresenta che una variante locale di quella produzione, soprattutto artigianale, che possiamo chiamare appunto "ellenismo italico". Questo "ellenismo italico" a sua volta è un aspetto provinciale della grande civiltà ellenistica che fioriva nelle città greche; non solo in quelle della vecchia Grecia, ma anche e soprattutto in quelle divenute capitali di regni fiorenti sotto gli eredi dell'impero di Alessandro Magno: Pergamo, Magnesia, Apamea, Seleucia, Antiochia, Alessandria.

È difficile per l'uomo di oggi rendersi conto della diffusione e della profondità raggiunta da quella civiltà artistica ellenistica, soprattutto nel suo aspetto artigiano, che restava di qualità altissima nonostante un principio di industrializzazione reso necessario dalla grande richiesta e dallo smercio dei suoi prodotti in tutto il mondo conosciuto di allora.

Possiamo rendercene in parte conto se pensiamo al fatto analogo di come l'Europa è stata, fino agli inizi del secolo ventesimo, pervasa e determinata nel gusto della sua produzione artigiana da ciò che era stato creato durante i tre secoli del Rinascimento e del Barocco. Basta entrare in un negozio di oggetti antichi, in qualsiasi città d'Europa o di America, per trovare non solo nella pittura o nei mobili, ma nei più minuti oggetti d'uso comune un riflesso, una eco di quelle due grandi civiltà artistiche europee. Lo stesso fenomeno, ma con durata, intensità e ampiezza relativamente molto maggiori, era avvenuto per l'industria artistica ellenistica nel mondo antico. Perciò la penisola italica, da tempi così antichi in rapporto assai stretto con i Greci attraverso la colonizzazione e i contatti commerciali, non avrebbe potuto certamente sottrarsi alla sua influenza.

ELLENISMO ITALICO

Era essa naturalmente il centro più prossimo per raccogliere quella produzione ed elaborare un'industria artistica analoga. Faceva parte di quello stesso mondo ed era essa stessa, nelle città della Apulia, della Sicilia e della Campania, uno dei centri produttori, anche se in tono minore e in una economia più ristretta. Parliamo infatti di "ellenismo italico", ed è già assai significativo che noi riusciamo quasi dappertutto a distinguere taluni accenti locali: così quello siciliota, il più vicino all'ellenismo originario; quello apulo, di una ricchezza ed esuberanza paesana con chia-

14. Vasellame con un'iscrizione etrusca. VI secolo a.C. Roma, Museo Capitolino. Terracotta. D. m 0,173.

15. Frammento di decorazione architettonica etrusca. Fine del VI secolo a.C. Roma, Museo Capitolino. Terracotta. A. m 0,22.

Pagine seguenti:
16. Novios Plautios. La Cista Ficoroni, eseguita a Roma. 300 a.C. Circa. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Bronzo. A. m 0,74.

17. La Cista Ficoroni (part.): punizione di Amykos.

ri contatti con la Macedonia; quello piceno più rude, quello campano e quello etrusco più prossimi tra loro. È una *koinè diàlektos,* un linguaggio artistico comune, venato di dialetti.
Noi ci chiediamo adesso quando e come possiamo riconoscere, tra questi dialetti artistici, quello che ha un accento non solo latino, ma romano. Dovremo arrivare alla conclusione che ciò avviene assai tardi. Ancora per tutto il IV e il III secolo a.C. la scultura e la pittura in Roma non dovettero distinguersi da quelle dell'Etruria meridionale e della Campania.
Non possiamo accontentarci di questa constatazione senza cercare di capire il perché di questo tardivo sorgere di un accento romano nell'arte. Altrimenti non ci metteremmo in grado di capire nemmeno i caratteri con i quali poi esso sorse, né di capire qualche cosa dello svolgimento ulteriore dell'arte di età romana. Il che, in effetti, è sovente accaduto.
Offerte con iscrizioni etrusche sono state trovate negli strati archeologici fra il Tevere e il colle Capitolino insieme a decorazioni architettoniche di stile greco-etrusco. I più antichi cimeli artistici trovati in Roma non si distinguono in nulla da quelli trovati a Cerveteri o a Veio, città degli Etruschi, o a Velletri, a Satricum e a Falerii, città dei Latini e dei Falisci; ma per i loro caratteri e per le connessioni con altri materiali si deve escludere che il centro di produzione sia stato a Roma e che fosse Roma la fornitrice delle altre città. È vero il contrario. Questi materiali ci dicono però, con la loro provenienza da edifici di culto sparsi in varie parti della città attuale, che alla fine del VI secolo Roma doveva essere la più grande fra le città dell'Italia centrale. Ma l'inizio del nuovo regime consolare (repubblicano) e la calata dei Volsci, che taglia le comunicazioni con la Campania, provocano una crisi economica che tiene Roma, durante tutto il V secolo, in una condizione di inferiorità.

LA CISTA FICORONI: COMPARE PER LA PRIMA VOLTA IL NOME DI ROMA

La prima volta che troviamo il nome di Roma sopra un manufatto artistico sarà assai più tardi: sarà sopra la famosa Cista Ficoroni. Questa è un dono, probabilmente di nozze, di una madre a una figlia. È un recipiente cilindrico di rame (si dice impropriamente di bronzo) finemen-

18. La Cista Ficoroni (part. del coperchio): Dioniso tra due satiri.

te cesellato per riporvi dentro gli oggetti da toilette, lo specchio di metallo, il pettine di avorio, i vasetti con i profumi, la scatoletta con le ocre per tingersi, gli orecchini e le collane d'oro. Dice l'iscrizione:

Dindia Macolnia fileai dedit
Novios Plautios med Romai fecid.

"Dindia Macolnia mi donò alla figlia – Novios Plautios mi fece in Roma." Ma la storia figurata sulla parete della cista era una versione italica della storia degli Argonauti greci trattata con lo stile della pittura greca del v e iv secolo; il gruppo in bronzo sul manico (Dioniso tra due satiri) dove è l'iscrizione, deriva le sue forme direttamente dalla scultura dei maestri greci del iv secolo. La forma dell'oggetto stesso è tipica di una produzione artigiana che troviamo fiorente a Praeneste (Palestrina), città del Lazio che forse, quando l'oggetto fu eseguito, era da poco ritornata alleata di Roma (354 a.C.); e il nome dell'artista, Plautios, non è certamente quello di un "romano di Roma" (come si dice ancora oggi), ma indica un immigrato dalla Campania. Non possiamo certo dire, dunque, che la Cista Ficoroni sia una testimonianza di arte romana; ma essa è una testimonianza dell'arte che si produceva a Roma in quel tempo. È probabile che il *fece* dell'iscrizione indichi Novios Plautios come il fabbricante piuttosto che come l'incisore. Essa ha fatto anche sorgere il dubbio che Roma fosse il centro di produzione delle numerose "ciste prenestine", le quali non si differenziano, tuttavia, dalla coeva produzione dei centri etruschi. Come cronologia stilistica ci troviamo alla fine del iv secolo a.C. o ai primi del iii.

ROMA, CITTÀ ETRUSCO-LATINA

Che cosa era stata Roma, sino a quel tempo? Roma era sorta, abbiamo veduto, come città etrusco-latina e non dobbiamo perdere di vista, nella sua storia primitiva, questa qualità di essere una città, non una nazione. Roma non si identifica con il popolo latino e sta nettamente a sé di fronte agli altri popoli che chiamiamo "Italici". È una cellula a sé; ma una cellula composita e in rapido accrescimento.

19. Roma, Campidoglio. La Rupe Tarpea. Da essa la tradizione vuole che venissero gettati i condannati a morte per tradimento.

Che una città sola, con poco terreno attorno, costituisca uno stato di per sé, è oggi difficile a concepirsi. Ma lo comprendiamo più facilmente, se riflettiamo che la città-stato è già il risultato di un'organizzazione, è già qualche cosa di complesso rispetto ai primitivi *clan* familiari isolati, sparsi in gruppi di capanne, e anche dei *clan* familiari riuniti in tribù. La città è uno stato, perché è l'unione di un certo numero di tribù sotto comuni ordinamenti. La Roma più antica si compose di tre tribù, e poi di venti, che divennero trentacinque con l'ingrandirsi del territorio e quando ormai il concetto di tribù non era più altro che un concetto burocratico e amministrativo; ma all'inizio erano veri aggruppamenti familiari.
Le grandi civiltà artistiche originarie, quella mesopotamica, quella egiziana, quella indiana e quella cinese, debbono la spinta iniziale per il loro costituirsi urbano e il loro perfezionarsi, al fatto che un grande fiume

– l'Eufrate, il Nilo, l'Indo, lo Hoangho –, con le sue periodiche alluvioni e con la possibilità d'irrigazione delle terre che ne deriva, aveva consentito lo sviluppo di una agricoltura permanente, a residenza fissa, e abbastanza redditizia da creare rapidamente e stabilmente un *surplus* di mezzi da adibire a costruzioni pubbliche di carattere religioso e monumentale e al loro abbellimento. Niente di tutto questo avviene per Roma.
Il Tevere era un fiume troppo esiguo, anche se più ricco di acque in antico quando i monti erano folti di selve, che non oggi. E la terra attorno a Roma era costituita da banchi di tufo vulcanico o di calcare alluvionale, coperti da pochi centimetri di terra. Un suolo siffatto non si presta che al magro pascolo delle pecore e di una razza di buoi che abbiano poche esigenze. Buona è nelle colline di Albano e di Tivoli, alle quali oggi si arriva in pochi minuti. Ma già Tivoli era un'altra città-stato, che ancora nel 354 a.C. rinnovava, insieme a Palestrina, un trattato con Roma, da potenza a potenza.

PASTORI, CONTADINI E MERCANTI

Come in ogni comunità dove convivono pastori e contadini, i pastori si considerano l'aristocrazia, perché non sudano a grattare la terra e non sono legati al podere. Stando a cavallo a sorvegliare gli armenti, guardano dall'alto in basso il contadino curvo sulla zolla. Ma poi acconsentono a depredarlo un poco, quando occorra loro del grano. In compenso, lo difendono dai pericoli esterni, inseguendo l'aggressore con i loro cavalli e con le loro armi. In una tale società si formano presto diverse classi, di patrizi, di plebei e di cavalieri; le incursioni in territorio altrui e i razziatori di bestiame sorpresi e catturati procacciano dei servi, degli schiavi.
Nonostante una tale mano d'opera a buon mercato, una società di pastori e di contadini sopra un territorio poco fertile non produce di per sé forti riserve. Rapidi guadagni intervengono invece con l'introduzione di un terzo elemento accanto a quello pastorale e agricolo: l'elemento mercantile, il far da intermediario. È questo elemento, come abbiamo detto, che porta a Roma, attraverso il valico del Tevere e la via del sale, i più remoti impulsi di benessere e di progresso. Ma l'elemento mercantile è meno stabile di quello agricolo.

20. Spilla di tipo etrusco con iscrizione in latino. VI *secolo a.C. Roma, Museo Preistorico-Etnografico L. Pigorini. Oro. L. m 0,115.*

21. Il serpente di Esculapio giunge nell'isola Tiberina: medaglione di Antonino Pio. 138-161. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Bronzo. D. m 0,039.

22-23. La più antica moneta romana. Diritto: testa di Giano; rovescio: prua di nave. IV *secolo a.C. Roma, Museo Nazionale. Bronzo. D. m 0,06.*

Roma era divenuta così, nel corso del secolo VI a.C., la grande città dei Tarquini. I Tarquini, gli ultimi "re" leggendari, erano etruschi, perciò la loro cacciata e la creazione della repubblica romana rimase avvenimento fondamentale nel ricordo dei Romani. Era non solo un cambiamento di regime, ma la liberazione da una supremazia straniera.
La data tradizionale di questo grande avvenimento è il 509 o 507 a.C., proprio alla fine, dunque, del VI secolo. I Romani a un certo momento amarono rimaneggiare la loro storia più antica per metterla in correlazione con quella dei Greci e possibilmente equipararne o precederne in antichità le istituzioni. Le date della tradizione romana diventano più sicure solo dopo l'anno 300; quelle delle fonti greche lo sono già dal 500. Ma l'indagine storica moderna ha più o meno confermato quella data della cacciata dei Tarquini. Resta tuttavia abbastanza ragionevole la proposta di abbassarla almeno di un decennio per avvicinarla di più a un'altra data capitale, quella della disfatta degli Etruschi a Cuma nel 474 a.C. Comunque, i due avvenimenti si collegano per chiudere un'epoca.

Certo è che dopo la cacciata degli Etruschi da Roma e l'abbandono della Campania da parte di essi seguì per Roma, privata dell'importanza della sua posizione chiave sulla via dei traffici, come del resto per tutta l'Italia centrale, un regresso economico e culturale. Questo fu il prezzo della conquistata indipendenza. Il calare in Campania di popolazioni primitive, come i montanari Volsci ed Equi, chiuse quasi completamente i contatti di Roma con il mondo greco. Dal 421 anche Cuma era sannita.
Ciò può documentarsi anche con l'analisi linguistica. Inoltre ne abbiamo un'altra prova: mentre nel VI secolo vediamo introdurre uno dopo l'altro i culti greci, la serie si arresta incompleta agli inizi del V secolo. (I Romani furono sempre accoglienti verso ogni nuova divinità, perché nella loro praticità pensavano che non si potesse mai sapere quale fosse quella buona e che cosa potesse accadere a scontentarla; ogni nuovo culto, se non avesse giovato in modo particolare, non avrebbe certamente nuociuto.)
Dopo l'introduzione del culto dei Dioscuri nel 484 (Livio, II, XLII, 5) si ha uno iato sino all'introduzione, da Epidauro, e proprio sull'Isola Ti-

berina, del culto di Asclepio nel 293 a.C. e un'analoga lacuna nei contatti con la Grecia si riscontra in questo tempo nello svolgimento della civiltà etrusca.

Noi possediamo, attraverso Plutarco (*Numa*, XVII, 3) la lista delle associazioni di artigiani esistenti nella Roma più antica, probabilmente quella della fine del VI secolo. Vi troviamo flautisti, orefici, legnaiuoli, tintori, calzolai, conciatori, calderai e vasai. È stato osservato che mancano fornai, lavandai, tessitori, macellai, fabbri. Ciò corrisponde a una condizione ancora abbastanza primitiva e rurale di vita, quando il pane si fa in casa, e in casa si lavano i panni e si tesse. Non vi sono macellai, dunque non si compra carne; chi possiede un po' di terra alleva e macella in

24. Veio. Un santuario attraversato da una strada romana.

25. *Santa Maria di Falleri (Falerii Novi). Una porta della cinta. 210 a.C. circa. Pietra calcarea.*

casa e il popolo minuto mangia carne quando vengono distribuite le carni delle vittime dei sacrifici offerti agli dei.
In una siffatta economia non ci meraviglieremo di non trovare nella lista degli artefici i tagliapietre, gli architetti, i pittori, gli scultori o una corporazione che li comprenda tutti. Anche il ferro doveva essere tuttora raro; e il rame usato dai calderai nella sua lega che costituisce il bronzo, veniva ancora dall'Etruria. Ma vi sono gli orefici. E infatti, una delle più antiche iscrizioni in latino, la troviamo sopra una spilla d'oro, la Fibula di Manios. E la spilla è di tipo nettamente etrusco.
Roma si restringe materialmente e culturalmente nel V secolo. E avverte il pericolo di ridiventare, da città di commercio, città agricola e povera. Perciò sarà costretta a porre tutti i suoi sforzi per intraprendere la lotta contro tutti i popoli che la circondano e allacciare relazioni dirette con quelle potenze che dominano il mare.
Un secolo dopo (forse intorno al 335), ha inizio la prima monetazione romana e l'insegna di Roma sarà una prora di nave, insegna commerciale, anche se si continuerà a pensare il valore della moneta (*pecunia*) in rapporto al patrimonio in bestiame (*pecus*). È una moneta fusa in bronzo, assai tardiva rispetto a quelle delle città del Mediterraneo orientale e commercialmente poco agile per il suo volume e il suo peso (g 272,87). Questo subirà, infatti, successive riduzioni.
Roma entra in contatto permanente con l'area commerciale greca dopo l'accordo sanzionato con Neapolis (Napoli) nel 326. Perciò la monetazione romana presenta la singolarità di far seguire alla pesante monetazione in bronzo, di tipo italico, anche subito una monetazione d'argento, di bronzo e, saltuariamente, anche d'oro, di tipo greco e di base metrologica greca. Anche in questo caso, come poi in altri, vediamo che Roma non parte da una teoria o da un sistema, ma adatta la propria azione volta per volta alle esigenze pratiche delle varie situazioni politiche ed economiche, e quindi anche culturali, che si presentano.
Il V secolo era stato per Roma il tempo della organizzazione interna, il secolo della prima codificazione delle leggi (le *XII Tavole*) e dell'organizzazione militare che avviene, a quanto sembra, sotto l'impulso di una

reazione patrizia antiplebea. Ma anche il tempo dei primi contatti a grande raggio. Alla fine del secolo o agli inizi del seguente si ebbe, secondo la tradizione, il primo trattato con Cartagine. Questa tradizione è ora resa storicamente più attendibile dal ritrovamento a Pyrgi, il porto di Caere, di iscrizioni che attestano stretti legami in questo tempo fra Etruschi di Caere e genti parlanti il punico. Si ebbero anche in questo secolo le prime avvisaglie del futuro urto con le tribù celtiche dei Galli, penetrate nella Pianura Padana.

Ma Roma riconobbe adesso soprattutto la vitale necessità di crearsi attorno un territorio che fosse sufficiente a se stessa e che fosse autonomo. La prima importante città rivale a cadere fu l'etrusca Veio, all'inizio del IV secolo (data tradizionale 396 a.C.), che è distante da Roma meno di 20 km. Nel 304, alla fine della seconda guerra sannitica, Roma si presenta già come forza determinante nella penisola e questa posizione di potenza si compirà con la vittoria di Sentinum (in Umbria) nel 295.

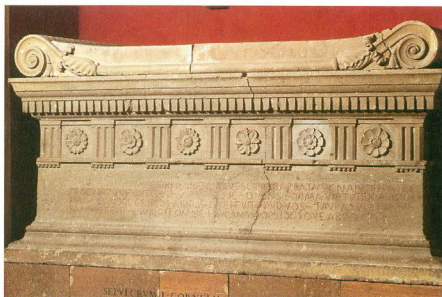
La città di Roma era sorta in un terreno assai vario con colli erti e scoscesi assai più di quanto oggi non appaia (Palatino e Capitolino), che offrivano una buona difesa naturale, e con alture collegate alle vallate, il cui fondo era spesso paludoso.

LE PRIME CINTE DI MURA

Anche se qualche colle può avere avuto sin dal VI secolo dei tratti di protezione difensiva, sembra che solo dopo aver subito il saccheggio da parte della scorreria dei Galli si iniziasse, nel 378, a cingere di mura l'intera città. Sono le mura dette "serviane" in robuste assise di tufo ben squadrate e precedute da un fossato, delle quali vediamo ancora numerosi resti che ci permettono di ricostruire il perimetro della città in quel tempo. Non è escluso che queste mura siano state erette con la collaborazione di maestranze siciliane. Quella scorreria di genti così diverse da quelle vicine, calate da lontano a saccheggiare una città divenuta relativamente opulenta, costituì per i Romani un trauma profondo, risentito, d'altra parte, da tutti gli altri popoli della penisola.

Attraverso una secolare lotta con la natura e la povertà e contro vicini simili a loro, si formò il carattere e la mentalità di questi Romani della pri-

26. Roma. Muro difensivo della cinta detta "serviana". IV secolo a.C. Tufo.

27. Roma, tomba degli Scipioni sulla Via Appia. Sarcofago di L. Cornelius Scipio Barbatus. Circa 250 a.C. Nessuna immagine adorna questo semplice sarcofago architettonico, simile a un'ara.

ma età repubblicana. Uomini duri, violenti e tenaci, abituati alla fatica e al comando assoluto nella cerchia familiare, con una mentalità e un fisico da contadini, tutti volti al pratico e all'immediato interesse, al vantaggio da raggiungere con lo sforzo personale e la volontà di tutti contro le avversità. Ma anche con l'astuzia, unica Musa. Una mentalità dominata da un senso oscuro di incombenza di forze inafferrabili, che li spinge non tanto a una religiosità di rivelazione e di fiducia, quanto a una superstizione diffidente. Tanto diffidente da non voler nemmeno che fosse precisato il nome della divinità protettrice della loro città, né se fosse un dio o una dea (Macrobio, *Saturnalia*, III, 9); tanto che ancora durante le guerre civili della tarda età repubblicana l'accusa di averne rivelato il nome potrà servire di pretesto a un legale assassinio politico.
A una società formata da uomini siffatti, è logico che tutto dovesse sembrare superfluo e anche un poco incomprensibile, quello che non recasse un'utilità immediata e pratica. "Greci pazzi", si legge più volte in scrittori romani quando si tratta di questioni artistiche o filosofiche; ma "pazzi" dovevano sembrare anche nelle questioni morali e politiche.

Le discussioni estetiche erano certo ben lontane dall'orizzonte di questi uomini, come in generale ogni formulazione teorica (così essi hanno delle leggi e delle disposizioni e un'esperienza giudiziaria, ma non una teoria giuridica, e cacceranno da Roma nel 173 e ancora nel 161 a.C. alcuni filosofi greci come corruttori). Ma essi potevano certo apprezzare un buon ingegnere e un buon capomastro muratore. Le nove porte e le cinquanta torri nelle mura della colonia di Falerii Novi, costruite attorno al 210, mostrano buone capacità costruttive. Ma come già nelle mura della colonia latina di Cosa (273 a.C.), il tipo di tecnica edilizia era ancora quello usato dalle maestranze etrusche.

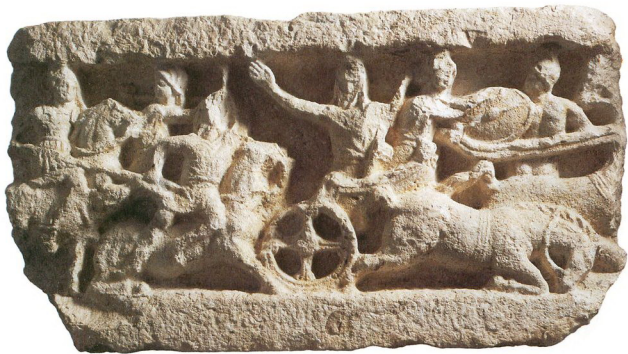
Un'architettura romana esiste ben prima di una pittura e di una scultura romana. Ma ancora nel II secolo a.C. fu fatta distruggere, per ordine del Senato, l'iniziata costruzione di un teatro stabile in pietra, "come cosa inutile e nociva ai costumi" (Livio, *Epitome,* 48). Qualcuno ha pensato che in realtà non si volesse dare al popolo l'opportunità di trasformare un teatro in una fortezza.

Ci vorranno diverse generazioni, prima che un'assicurata potenza e una grande ricchezza ammassata renda consapevoli i Romani che non si può far parte del mondo civile senza mostrarsi intenditori e amatori d'arte. E sarà allora una scoperta inquietante per i vecchi, ma affascinante per la nuova generazione, che passerà "una gran parte del giorno a discutere di arte e di artisti", come scriverà Plutarco in un passo che citeremo più avanti.

Per tutto il IV secolo l'orizzonte di Roma resta limitato all'Italia centrale. Trattati e convenzioni più o meno stabili (in genere poco stabili) la uniscono alle città più importanti dell'Etruria, dello stesso Lazio e particolarmente della Campania. Ma con la fine del IV secolo e all'inizio del III l'orizzonte si allarga rapidamente e al tempo stesso la società rigidamente patrizia di Roma è costretta ad aprirsi a nuovi fermenti, a nuove esigenze sociali. I plebei, respinti indietro dopo i primi tempi della repubblica, entrano ora a far parte dei collegi dei pontefici e degli àuguri; e anche questa apertura attraverso la via del culto e del rituale è tipica per la società romana.

28. Lucera. Rilievo d'arte locale: un pastore. III-I secolo a.C. Lucera, Museo Provinciale. Pietra calcarea. L. del frammento: circa m 0,40.

29. Orfeo e gli animali.
Fine del II secolo a.C. Roma,
Campidoglio, Palazzo dei Conservatori.
Pietra vulcanica (peperino). A. m 0,90.

La guerra di Roma contro Taranto, la più fiorente e colta città del mezzogiorno della penisola, porta nel 280 a.C. l'esercito di Pirro dall'Epiro in Italia e in Sicilia. Fu quest'occasione anche il primo contatto con un nuovo e straordinario mezzo di battaglia, l'elefante guidato da uomini armati, chiusi in una piccola torre, che fece certo grande impressione. Ma la traccia che di questo avvenimento troviamo nell'artigianato italico (forse addirittura laziale) appare già mediata attraverso una figurazione ellenistica. Fu questo, infatti, il primo largo contatto diretto della popolazione romana con gente del tutto grecizzata. A esso seguì rapidamente, nel giro di un decennio, il trattato con un principe ellenistico, Tolemeo II Filadelfo, l'erede della porzione africana dell'impero di Alessandro.
Vengono poi la definitiva vittoria su Taranto (272 a.C.), la presa di Reggio (270 a.C.), la lega con Siracusa in occasione della prima guerra contro la potenza cartaginese (264-241 a.C.). Porre il piede in Sicilia portava inevitabilmente allo scontro con Cartagine. Venne infine, nel 228, l'ammissione dei Romani ai giuochi istmici di Corinto, che equivaleva a un'ammissione nella società delle nazioni di civiltà greca.
Questi contatti, e le guerre vittoriose in Sardegna e in Corsica e in Dalmazia, non determinarono ancora mutamenti sostanziali nella cultura di Roma. Alcuni dei paesi con i quali si era venuti in contatto erano più arretrati che non quelli della penisola italica. In una delle tombe ancora accessibili all'inizio della Via Appia nella parte poi rimasta entro le mura della città, la tomba degli Scipioni, il sarcofago di uno di questi generali vittoriosi, di grande casata, Scipio Barbatus, databile attorno al 260 a.C., mostra diretta derivazione da esemplari di Sicilia e, cosa da notarsi riguardo al grande sviluppo che alla fine della repubblica prenderà il ritratto, nessuna immagine adorna questo semplice sarcofago architettonico, simile a un'ara.
Quale era l'orizzonte artistico indigeno quando non fosse intervenuto il contatto con l'ellenismo, lo dimostra un rilievo del Museo Provinciale di Lucera, con un pastore tra le pecore: un'arte veramente pastorale. È assai difficile datare un frammento come questo, perché il primitivismo e la non-cultura non hanno una data, sono forme eterne. Nell'ambiente

italico una scultura come questa può appartenere al V secolo a.C. come al I d.C. e l'unico modo di attribuirle una cronologia sarebbe di sapere se insieme a essa siano stati rinvenuti frammenti di ceramica, e quali.
Sappiamo però dalle fonti letterarie, che statue onorarie a personaggi della leggenda o della storia già si ponevano a Roma, nel Foro, nel IV secolo a.C. con una certa continuità. Dopo la prima notizia di tali statue poste sui rostri in memoria di quattro cittadini romani inviati come ambasciatori a Fidene e uccisi dal re dei Veienti nel 438, c'è nella tradizione una pausa di un secolo prima di trovar notizia di altre statue. Ma da circa il 340 in poi non sono infrequenti, e si tratta anche di statue equestri. Con quelle di Pitagora e Alcibiade si accolgono, verso il 290, ideali greci di sapienza e valore.
Tutte queste immagini risultano essere state in bronzo e di alcune sappiamo che provenivano, come bottino, da città della Magna Grecia e della Etruria. Essendo in bronzo, sono tutte andate perdute nella grande fame di metallo che seguì il collasso dell'economia antica. Forse un solo frammento è giunto fino a noi, di una statua probabilmente equestre, ed è la testa posta fin dal Rinascimento sopra un busto e conservata in Campidoglio col nome immaginario di Giunio Bruto, il fondatore della Repubblica.

IL BRUTO CAPITOLINO

Non è facile dare a questo straordinario ritratto una collocazione stilistica sicura. Tutto l'ambiente al quale esso appartiene non è stato ancora studiato seriamente e senza preconcetti. Certamente esso non appartiene al-

30. Scena di battaglia. Isernia, Museo. Pietra calcarea.

31-32. Moneta. Diritto: testa femminile, con corona di lastra e iscrizione ITALIA. Rovescio: giuramento militare. 91-88 a.C. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Argento. D. m 0,019. La prima testimonianza numismatica del nome Italia.

33. Cerveteri (Caere). Testa votiva. II-I secolo a.C. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Terracotta. A. m 0,27.

l'arte greca, anche se il suo autore aveva appreso dai Greci; certamente non appartiene all'arte romana perché ciò che siamo autorizzati a chiamare col nome di romano è di una sostanza diversa, anche se romano può dirsi il contenuto etico che investe questo volto severo. Negli anni Trenta del XX secolo ne proponemmo l'attribuzione all'arte etrusca; ma fu soprattutto un modo per affermare che non apparteneva né all'arte greca né all'arte romana, come fino ad allora si era creduto. Non era ancor sorto il riconoscimento dell'esistenza di un'arte medio-italica che si differenzia sia dall'arte greca importata in Sicilia e in Magna Grecia, sia dall'arte dell'Etruria, e che ha contatti e riceve suggerimenti dall'una e dall'altra, ma si nutre interiormente di quella austerità che è propria dei contadini delle montagne. Essa riceve con renitenza il contatto con l'eleganza dell'arte greca di età ellenistica, accogliendone piuttosto le iconografie e le composizioni che non il linguaggio formale. La sua area va dall'Apulia al Piceno, dalla Campania al Sannio e al Lazio e rappresenta il fondo comune della cultura artistica dell'Italia a sud dell'arco degli Appennini prima dell'espansione dei Romani nella penisola. È a quest'arte medio-italica fra la prima e la seconda metà del III secolo a.C., non toccata dalle frivole eleganze della cultura cittadina dell'età ellenistica, che dobbiamo attribuire questa testa detta di Bruto e che così bene corrisponde all'immagine del personaggio leggendario al quale è stata attribuita.

La cultura artistica medio-italica esce dall'argomento di questo libro e dovrà essere considerata a parte; ma essa forma il presupposto necessario dell'arte romana. È in seno a questa cultura che si distingue, a un certo momento, un accento diverso, che possiamo riconoscere come romano. È questo accento che noi cerchiamo di definire nella sua formazione e nel suo carattere e che il preconcetto classicistico, che a lungo è prevalso negli studi di storia dell'arte dell'antichità, ha sovente impedito di riconoscere. La cultura artistica medio-italica ebbe certamente le sue officine in Roma stessa. Abbiamo già visto il caso di un Novios Plautios. A essa appartengono opere certamente eseguite sul luogo, come i frammenti di architettura e di scultura in pietra calcarea ("peperino") appartenenti a un

sepolcro dell'associazione dei flautisti sull'Esquilino, databile tra fine II e inizio I secolo a.C. Non proviene da quel complesso (come si è spesso ripetuto) una figura di Orfeo tra gli animali trovata presso Porta Tiburtina, che riveste di rustica pesantezza una iconografia ellenistica di movenze eleganti e che è tipica per questo ellenismo della provincia italica; ma non è di scalpello etrusco: è di arte medio-italica.

Con analogo effetto troviamo lo schema iconografico della Battaglia di Alessandro, derivante da una pittura famosa della fine del IV secolo della quale il grande mosaico trovato a Pompei ci conserva, con qualche adattamento, una copia, usato con poca grazia, ma non senza efficacia, in un rilievo di provincia (a Isernia) riferito a scontri guerreschi romani. E siamo, in questo caso, già all'inizio dell'età imperiale; ma è ancora un esempio della sopravvivenza della cultura ellenistica medio-italica.

Questa tradizione culturale va tenuta ben distinta dal nuovo apporto di ellenismo che avviene con il trasferimento a Roma di tanti originali d'arte greca e con lo stabilirsi di artisti e artigiani greci nel nuovo centro della politica mediterranea. L'apporto più recente è una sovrapposizione che non esce dalla sfera culturale di una élite, che è tale per rango sociale e potenza finanziaria e che ha a Roma il proprio centro. La tradizione dell'ellenismo medio-italico, invece, è sorta e cresciuta con lo svolgersi stesso dell'arte ellenistica, divenuta l'espressione diretta e naturale della provincia italica.

Entro quest'area, la Campania assume un ruolo particolare, perché è l'unica regione che si salva, almeno in parte, dal collasso che colpisce tutto il mezzogiorno italico dopo le guerre contro Annibale (218-201 a.C.).

L'INTEGRAZIONE FRA ROMA E I POPOLI ITALICI

A quella cultura medio-italica appartiene anche la moneta coniata dagli associati nella guerra del 91-88 a.C. contro Roma, sulla quale per la prima volta compare il nome ITALIA; ma sarebbe erroneo ritenerlo l'ultimo grido dei popoli italici contro l'assoggettamento a Roma, perché la guerra degli Italici contro Roma non chiedeva l'indipendenza, ma l'integrazione. Infatti, tutti gli Italici saranno divenuti cittadini romani con la legge dell'anno 90-89.

34. Ariccia (Aricia). Statua di Demetra. II-I secolo a.C. Roma, Museo Nazionale, Terracotta. A. m 1,05.

Allo stesso modo che Italici e Romani non si distinguono più giuridicamente dopo quella data, la distinzione fra arte medio-italica e arte romana

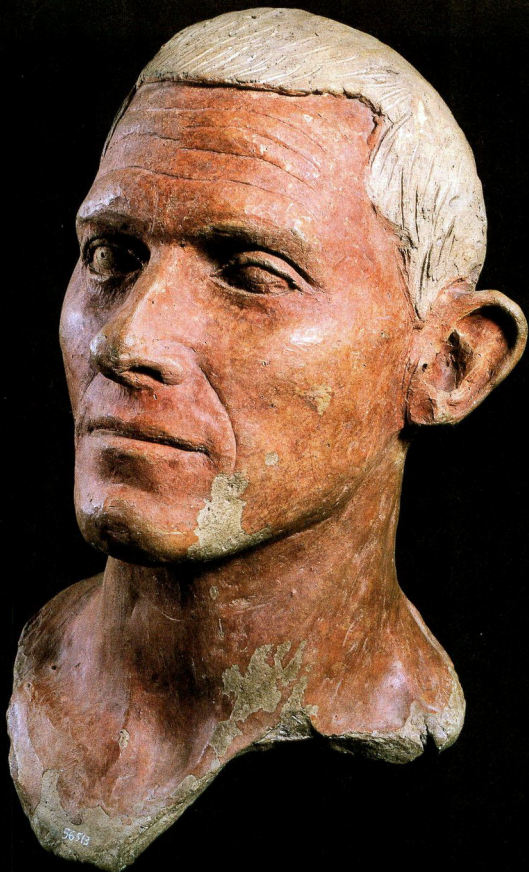
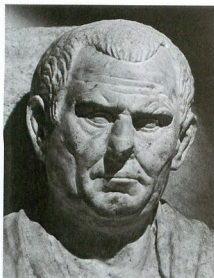
si fa più discutibile. Vi è tutta un'area culturale intermedia, nella quale non è ancora penetrata, per imitazione colta del neoatticismo, la preferenza per il marmo, e la produzione prevalente è ancora in terracotta.
A essa appartengono statue e busti ampiamente documentati nei santuari del Lazio, a nord, a est e a sud di Roma. Ne è tipico esempio un deposito votivo in località Castelletto nella valle d'Ariccia che conteneva monete in bronzo, dalle prime emissioni romano-campane del IV secolo a monete in bronzo dell'imperatore Claudio. Insieme a offerte più modeste vi erano due notevoli statue di Kore-Persephone e di Demetra e un busto di questa dea. Quest'ultimo è chiaramente derivato da modelli siciliani, nei quali era ancora visibile un riflesso dell'espressione che conosciamo nella Demetra di Cnido. Alcune iscrizioni (della famiglia Duronia) richiamano un episodio narrato dallo storico Tito Livio (XXXIX, 9), riferibile al 186 a.C.
Tutto porta a collocare verso la metà del II secolo a.C. queste plastiche. Esse sono un esempio tipico di un'arte che ancora non può dirsi romana, ma che costituisce la cultura artistica di Roma e che produce ancora le decorazioni nei frontoni dei templi della Città di Roma (statue di Via San Gregorio). In altri casi l'accento romano è più esplicito e investe anche i centri di produzione vicini, non romani. Il costituirsi in Roma di una particolare forma di ritratto sarà argomento del capitolo seguente; un riflesso di tale forma particolare in ambiente etrusco romanizzato si può vederlo in un ritratto di terracotta proveniente da Caere.
Esso appartiene alla stessa sfera di produzione artistica che serve la media borghesia e che una generazione più tardi darà ritratti come quello su una stele del sepolcreto all'inizio della Via Prenestina (Via Statilia).
Ma non bisogna dimenticare che nello stesso tempo vi erano in Roma artisti di educazione più direttamente ellenistica, o greci addirittura, come quello che eseguì un ritratto del grande Pompeo, che possiamo riconoscere attraverso il preciso confronto con le monete coniate in suo onore dal figlio Sesto sotto il monetiere Quintus Nasidius.
Una conseguenza decisiva per il diretto contatto in Roma con l'arte ellenistica aveva avuto la presa, nel 212 a.C., e il saccheggio, di Siracusa, dove perì Archimede. Plutarco nella biografia del vittorioso generale

35. Ariccia (Aricia). Statua di Kore-Persephone. II-I secolo a.C. Roma, Museo Nazionale. Terracotta. A. m 1,14. Un esempio tipico di un'arte che ancora non può dirsi romana, ma che costituisce la cultura artistica di Roma.

36. Ariccia (Aricia). Busto di Demetra. II-I secolo a.C. Roma, Museo Nazionale. Terracotta. A. m 0,73. Opera derivata da modelli siciliani, nella quale è riconoscibile un riflesso della Demetra di Cnido.

37. Cerveteri (Caere). Ritratto virile. I secolo a.C. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. A. del volto: m 0,23. Uno fra i primi esempi di ritratto in ambiente etrusco romanizzato.

(Marcello, 21) racconta, ancora trecent'anni dopo i fatti, che questi, Marcello, "portò via da Siracusa la massima parte, e le più belle fra le opere d'arte per lo spettacolo del suo trionfo e per l'ornamento della città. Roma infatti non possedeva né conosceva prima di allora nessuno di quegli oggetti di lusso e di raffinatezza, né si compiaceva di capolavori di grazia e di eleganza. [...] Perciò Marcello divenne più stimato presso il popolo, avendo arricchito la città di uno spettacolo di piacere, di grazia ellenica e di aspetti svariati di arte; ma più lo fu presso i vecchi Fabio Massimo. Niente di simile, infatti, egli portò via, né rimosse, dopo la presa di Taranto; ma prese tutte le ricchezze e il denaro, lasciando al loro posto le statue, dicendo, secondo la tradizione, 'lasciamo ai Tarantini questi dèi adirati'. Rimproveravano, infatti, a Marcello: prima, di aver reso Roma invidiata e odiata sembrando che conducesse prigionieri e in trion-

fo non solo uomini, ma anche dèi; inoltre di aver riempito di ozio e di chiacchiere e di aver portato a discutere urbanamente di arte e di artisti, passando in ciò molta parte del giorno, quel popolo abituato a combattere e a coltivare campi, schivo di ogni mollezza e di ogni frivolezza, e come l'Eracle di Euripide,

Schietto, rude, buono solo per grandi imprese.

Ciononostante [Marcello] si gloriava anche verso i Greci per aver insegnato ai Romani a valutare e ammirare quelle meravigliose opere di arte greca che non conoscevano".
Questo passo potrebbe perdere un poco del suo valore per il fatto di essere stato scritto tanto tempo dopo gli avvenimenti, e da un greco, al quale poteva piacere di mettere in luce la semplicità rustica dei vecchi Romani. Ma la tradizione su cui esso riposa, e alla quale Plutarco attingeva, era certamente antica e proprio romana. Lo attesta anche Tito Livio (XXV, LX, 1-3), dicendo che la presa di Siracusa fu "l'inizio dell'ammirazione per le opere d'arte dei Greci". E quel fondo di superstizione che troviamo nel detto attribuito a Fabio Massimo e nel rimprovero fatto dai più vecchi a Marcello è ben autenticamente romano.

Possiamo dunque stabilire che è dalla fine del III secolo che a Roma s'incomincia a scoprire che l'arte è qualche cosa più che una tecnica e che il parlar d'arte è uno dei modi più eccitanti di parlare dell'essenza umana. Bisogna anche dire, però, che due generazioni dopo, i Romani non dovevano aver fatto grandi progressi in materia e che a Roma l'arte non entrava ancora a far parte della *paideia,* cioè dell'educazione e della cultura fondamentale di ogni persona ben nata, come era sempre stato in Grecia. Infatti, il generale vittorioso che nel 146 metteva all'asta, a Corinto, i tesori predati, sarà così sorpreso dall'offerta assai alta che il re Attalo II di Pergamo faceva per un vecchio quadro rappresentante Dioniso, che, dice Plinio (XXXV, 24), "sospettando nel dipinto una qualche virtù nascosta *(aliquid in ea virtutis, quod ipse nesciret),* lo fece ritirare

38. Roma, Via Statilia. Rilievo funerario (part.). 50-30 a.C. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori, Museo Nuovo. Pietra calcarea.

39. Ritratto di Pompeo Magno. Circa 50 a.C. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Marmo. A. della testa: m 0,28. In quest'opera si fondono gli elementi decorativi ellenistici e una modellazione morbida e plastica.

dalla vendita". Secondo la tradizione quest'offerta sarebbe stata di 600 000 denari. Per quanto sia sempre difficile valutare un prezzo di età così remota, si può indicare che esso corrispondeva, allora, al valore di 198 chilogrammi di oro, oppure a 10 000 buoi, e che più tardi, sotto l'impero, il possedere 250 000 denari era requisito per poter aspirare a far parte del Senato romano e la paga annuale di un legionario fu portata, da Adriano, da 225 a 300 denari. Né si può far luogo alla considerazione che, se Mummio non si intendeva d'arte, dopo tutto, si trattava di un generale. La considerazione non vale, perché presso i Romani non vi erano militari di carriera e il generale era allo stesso tempo console, cioè uno dei due capi dello stato, cittadino e uomo politico. Dobbiamo perciò concludere che la mentalità di questo Mummio era quella della classe dirigente del suo tempo. Il che non esclude che a Roma vi fosse qualche intellettuale che sapeva che Aristide, l'autore del quadro, era stato il

40. Denario col ritratto di Marco Claudio Marcello. 42 a.C. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Argento. D. m 0,018.

fondatore della scuola di pittura tebano-attica agli inizi del IV secolo. Ma quello che è caratteristico per la società romana, è che, se un tale intellettuale esisteva in quel momento, egli si sentiva, di fronte ai propri concittadini, imbarazzato e quasi vergognoso delle sue conoscenze.

Dopo la presa di Siracusa, le occasioni per entrare in contatto e in possesso di opere d'arte greca non finirono più, anche se restarono sul piano dello scontro armato e vittorioso, più che sul piano dell'incontro intellettuale e se le opere d'arte portate a Roma restavano cosa pubblica. La guerra contro Filippo V di Macedonia terminò con un grande trionfo del console Flaminino nel 194 a.C., e portò nuovi carichi di statue e di vasi preziosi cesellati. E la guerra contro Antioco III, culminata nella presa di Magnesia sul monte Sipylos e che terminò con la conquista, a opera di uno degli Scipioni, dell'Asia Minore ellenizzata, riversò sulla città di Roma quanto di più squisito aveva prodotto una delle nazioni nella quale si era sviluppata con maggiore freschezza, originalità e ricchezza l'arte ellenistica. Questa vittoria, ci dicono Livio e Plinio (Liv. XXXVII, LIX, 3-5; Plin., *Nat. hist.*, XXXIV, 34) "segnò la fine dei simulacri di legno e di terracotta nei tempi di Roma, rimpiazzati da opere d'arte importate". Nel trionfo furono esibiti 224 stendardi, 134 modelli di città, 1231 zanne di elefante, 234 corone d'oro, 137 420 libbre d'argento sfuso, 224 000 monete (tetradrammi) d'argento e 321 000 monete asiatiche (cistofori), 140 000 monete d'oro (philippi); vasi d'argento cesellato per 423 libbre e d'oro per 1023 libbre; 134 statue di divinità; il tutto da valutarsi circa 18 milioni di denari. La lista dei bottini di guerra e delle indennità imposte per l'anno 200 e il 157 dà un'idea impressionante del continuo afflusso di ricchezza che si concentrò in Roma in quel tempo, anno per anno. E notiamo che si spogliano, in questa prima fase di conquista, esclusivamente i templi. Il portar via gli dèi del popolo vinto è la giustificazione del saccheggio e rappresenta, in ogni senso, un buon affare.

LA PRESA DI CARTAGINE E CORINTO

Ma l'anno fatale fu il 146 a.C., che vide Scipione Emiliano conquistare definitivamente Cartagine e Lucio Mummio conquistare, con la presa di Corinto, tutta la Grecia continentale e la stessa Atene.

Sarà sufficiente dare un solo esempio, relativo al più antico tempio di Apollo posto fuori del recinto urbano, nel Campo Marzio, che fu completamente rifatto all'inizio dell'età augustea da C. Sosio, governatore della Siria nel 38, conquistatore di Gerusalemme nel 37. Questo elegante tempio, ricostruito secondo modelli ellenistici, era divenuto una specie di museo. Vi erano conservati: un Apollo in legno di cedro portato via da Seleucia, dodici statue dello scultore rodio Filisco e cioè un Apollo con Latona, Diana e le nove Muse, che furono abbondantemente copiate e imitate; un Apollo con la cetra opera di Timarchide, scultore attico del II secolo; un gruppo di statue raffiguranti Niobe e i Niobidi, sulla cui attribuzione a Skopas o a Prassitele si discuteva; un quadro di Aristide, il pittore del IV secolo già menzionato, e altre opere ancora. Tra queste è da riconoscersi anche oggi una statua di Apollo, che doveva tendere l'arco e nella quale un'ipotesi ingegnosa ha proposto di vedere un originale dello scultore Pythagoras di Reggio, un maestro dell'arte della Magna Grecia di età classica, portata via dalla città di Crotone, sulle cui monete è riprodotta.

L'AFFLUSSO DI OPERE GRECHE

Affluiscono dunque in questo tempo innumerevoli opere originali greche, sculture, pitture e lavori di toreutica come preda di guerra. In tali condizioni è evidente che dovette formarsi, in un secondo tempo, una categoria di appassionati collezionisti, la cui fame di opere d'arte era tale, che essa non poteva essere quasi mai soddisfatta con opere originali appartenenti ai templi, alle città, o ai principi. Avverrà allora, in questa seconda fase, la produzione e l'importazione in massa di copie di statue e di quadri celebri e di opere ispirate all'arte di età classica e uscite, soprattutto, dalle officine neo-attiche di Atene che rimaneva, per i Romani, la città simbolo della cultura e dell'arte, oltre a essere il mercato più prossimo. Per riflesso economico delle smanie dei collezionisti, l'arte divenne cosa di qualche importanza anche nell'opinione pubblica. Ma in queste condizioni eccezionali, che non si sono mai più ripetute nella storia in tale intensità e misura, è evidente che non si poteva formare una tradizione artistica coerente e originale.

41. Statere attico recante il ritratto del console Tito Quinzio Flaminino. 194 a.C. Berlino, Staatliche Museen, Münzkabinett. Oro. D. m 0,019.

La grande mescolanza di opere di età e di stile diversi non poteva creare che un gusto assai eclettico (come fu eclettico il "cattivo gusto" della borghesia europea nella seconda metà dell'800). Un gusto piuttosto rivolto al raro, al curioso, al singolare, che non aperto a comprendere realmente il significato e il valore della forma artistica. Bisognerà che tutte queste novità siano state ben digerite, che siano, cioè, divenute cose normali e consuete, prima che dalla loro decomposizione sorga la vegetazione di una nuova civiltà artistica. Le condizioni nelle quali si determina l'arte dell'epoca romana sono così eccezionali che occorre avere sempre presenti queste circostanze del suo inizio, per poter sperare di cogliere il valore e il significato storico del suo svolgimento, senza fraintenderlo in maniera irrimediabile.

DA UNA SOCIETÀ SOBRIA AL LUSSO

La società romana era vissuta in modo patriarcale, con un orizzonte culturale mantenuto volutamente rustico, confacente a una tradizione di parsimonia e di semplicità, che era dovuta a un potenziale economico, individuale e collettivo, piuttosto modesto. I templi erano, come in Etruria, costruiti in legno, sopra un alto basamento di pietra, e rivestiti di terrecotte dipinte, eseguite a stampo. Le case, in pietra e malta entro una intelaiatura di legno (come se ne vedono ancora a Ercolano). Il vasellame di terracotta di fabbrica locale era grezzo; dalla Campania si era diffuso un vasellame verniciato di nero, adorno di qualche motivo in rilievo e imitante il bronzo; qualche vasellame a vernice rossa, di cottura spesso ineguale, ornato da palmette impresse a stampino, veniva da qualche fabbrica dell'Etruria nella valle dell'Arno (dove poi sorgeranno le fabbriche di *terra sigillata* in età augustea). Recipienti di bronzo erano usati, ma raramente adorni di qualche applicazione a rilievo. E le argenterie da tavola erano ancora cosa così insolita, che i componenti di un'ambasceria cartaginese, venuta a Roma (e tutto fa supporre si tratti di quella dell'anno 150 a.C.), ospitata a turno da varie famiglie patrizie, si trovarono davanti sempre il medesimo servizio d'argento, che le varie famiglie si passavano in prestito, una dopo l'altra. Il fatto è confermato dall'altro aneddoto, che gli ambasciatori venuti dall'Etolia nel 172 a.C., avendo pranzato in casa del console Cato Aelius con vasi di terracotta grezza, gli mandarono in

dono del vasellame d'argento, che egli non accettò (Plin., *Nat. hist.*, XXXIII, 142-143). Questo console era il genero di Lucio Emilio Paolo, il vincitore del re Perseo in quella battaglia di Pidna che portò, nel 168 a.C., allo smembramento del regno macedone. Alla sua morte non possedeva che due sole coppe d'argento, regalategli dal suocero.

La società romana partiva da questi orizzonti parsimoniosi; ma nel giro di una generazione andò poi effettuandosi a Roma la concentrazione di capitali più intensa che la storia ricordi. Essa rimane superiore, in confronto, a quella operata dai maggiori stati capitalistici moderni, perché corrispose praticamente alla concentrazione di tutta la ricchezza liquida distribuita a quel tempo nel bacino del Mediterraneo.

42. Roma. Ritratto, frammento di una statua detta di "Bruto l'antico". III secolo a.C. Roma, Palazzo dei Conservatori. Bronzo. A. m 0,69. L'opera segna il distacco dai canoni dell'arte etrusca e greca e si afferma come testimonianza di un linguaggio medio-italico.

43. Ercolano (Herculanum).
Casa con strutture in legno.
I secolo a.C.-I secolo d.C.
Muratura e legno.
Tipica casa in pietra e malta entro una intelaiatura in legno.

Questi capitali andarono in gran parte alle casse dello stato, ma in parte rimasero in mano privata. E mai in un grande stato la misura del potere politico fu così direttamente data dalla ricchezza. A proposito dei lavori in argenteria, vien fatto di ricordare che Giulio Cesare, nel 65, sosterrà la spesa di uno spettacolo nel quale fece combattere 320 coppie di gladiatori, tutti in corazze d'argento. E in altra occasione esibì 400 leoni. Sono divertimenti costosi ed era prima della sua missione in Spagna, dalla quale muoverà la sua fortuna. Il banchiere e fornitore militare Crasso, colui che abbatté la rivolta di Spartaco e che fece drizzare lungo l'Appia, da Capua a Roma, seimila croci a ognuna delle quali fu appeso un insorto, lasciò alla sua morte un patrimonio che può valutarsi in circa duecento milioni di sesterzi.
Le conseguenze di questo rivolgimento economico sono state ampiamente studiate dal punto di vista storico generale, ma bisogna tenerne conto anche nella storia dell'arte. Esse portarono, fondamentalmente, alla crisi delle vecchie istituzioni, che si palesarono insufficienti e incapaci di reggere la complessità di uno stato a struttura imperialistica; sicché soltanto con il principato di Augusto, cioè con la trasformazione sostanziale, anche se formalmente nascosta da una finzione giuridica, in uno stato monarchico, basato sopra una rigida organizzazione burocratica, Roma ritrovò la pace e la sicurezza interna.

L'ULTIMO SECOLO DELLA REPUBBLICA

L'ultimo secolo della repubblica fu un'età terribile, nella quale la lotta politica era combattuta senza esclusione di colpi e risolta solo con la violenza; e la violenza andava dalla rissa stradale all'aggressione, al pugnale del sicario, alla confisca dei beni e all'esilio, alla guerra civile. Orazio, in quella che è forse la sua più antica poesia che ci rimanga, l'epodo XVI, scritta attorno al 41, a ventiquattro anni, per quanto segua la moda letteraria derivata dall'ellenismo che amava tale finzione intellettualistica, nel vagheggiare l'aspirazione a una vita pastorale, tranquilla e oscura, suggerendo di fuggire nelle beate isole del mare orientale e abbandonare Roma alla sua distruzione, esprime tuttavia un autentico sentimento, una stanchezza, un desiderio di evasione e un'aspirazione alla pulizia mora-

le. L'aver inteso e soddisfatto questo sentimento sarà uno dei motivi del successo di Augusto.

Fu in quell'ambiente di lotte violente e sanguinose, di rapide fortune e di sfrenate ambizioni che si formò una civiltà artistica in Roma. Se la conoscenza e il contatto delle opere d'arte greca erano esistiti anche in antico, adesso era la possibilità inebriante di possederle, quelle cose, attraverso estorsioni, rese possibili dalla soggezione dei paesi ellenizzati. Ogni ricco romano volle gareggiare con quello che era stato il lusso delle corti dei sovrani ellenistici. Questo è il modello che dobbiamo tener presente per comprendere il senso del collezionismo romano di questo tempo e anche il carattere conferito alle ville, ai giardini, alla decorazione stessa della casa.

L'ERUZIONE DEL VESUVIO (79 D.C.)

A causa dell'improvvisa interruzione della vita dovuta all'eruzione del Vesuvio dell'anno 79 d.C., nelle città della Campania che rimasero sigillate sotto una coltre di cenere, noi abbiamo a Pompei e a Ercolano una testimonianza quale ci viene a mancare per Roma, dove la vita continuò ininterrottamente dall'antichità a oggi, distruggendo via via il passato. (E, ciò nonostante, Roma è ancora la città più ricca di ogni altra di monumenti dell'Antichità.) Le case dei borghesi, a Pompei, a Ercolano, erano di un lusso modesto rispetto a quello che dovettero essere le dimore dei grandi signori di Roma, eppure ci sorprendono per la ricchezza della decorazione pittorica. Essa è stata bene spiegata col concetto della casa come *Mouseion* e come imitazione della descrizione di una reggia ellenistica. Nessun'altra cosa ci fa pensare così vivamente alla decorazione di una casa pompeiana, come la descrizione che ci resta del padiglione regale di Tolemeo III Euergete (246-221 a.C.). Ma quanto nella tenda regale era realtà, cioè i quadri al centro dei pannelli, i tappeti con scene figurate appesi ai quattro angoli e formanti divisioni, i tripodi metallici e le esili colonne di legno che reggevano la tenda, tutto questo è reso illusionisticamente dalla pittura. In altre pareti vediamo le fuggenti prospettive a colonne di grandi cortili porticati racchiudenti un elegante tempietto rotondo adorno di ghirlande, quali in quel tempo ancora non ne esisteva nessuno, né in Campania né nella stessa Roma.

Se il borghese medio si doveva accontentare di questi sogni dipinti, vi era anche qualche potente che poteva tradurre in realtà, almeno in parte, questi splendori ellenistici. E in dimore di lusso si affollavano le statue, i bronzi e i vasellami d'argento, tanto più pregiati quanto con la loro consunzione attestavano di essere opera originale ellenistica e non rifacimenti o imitazione moderna. Tutto ciò appartiene, sì, alla cultura romana, ma non alla storia dell'arte romana.

È vero che questo gusto retrospettivo rimane una caratteristica della civiltà artistica di tutto questo periodo e sino a tutta l'età giulio-claudia. Esso risorgerà anche dopo, dando luogo a una serie di movimenti "neoclassici", che restano tipici per tutta l'arte di età romana fino a Costantino e a Teodosio, ma costituiscono un aspetto fondamentale e ne denunziano il carattere in parte non spontaneo, intellettualistico, programmatico. Ma proprio questo carattere è il punto debole di tutta l'arte romana, nella quale restano episodici e legati a singole personalità di artisti i momenti di piena sincerità e di vera creazione, mentre si estendono le officine anonime.

Questo spiega, inoltre, come mai, nonostante il contatto di così numerosi e così vari capolavori di tutte le età dell'arte greca, non sia nata, tra

44. Pompei, Tomba di C. Vestorius Priscus. Servizio d'agenteria su una tavola. I secolo. Affresco.
Gli affreschi di Pompei ed Ercolano ci offrono preziose testimonianze di vita quotidiana così come l'eruzione del Vesuvio la fermò coprendola sotto uno strato di cenere.

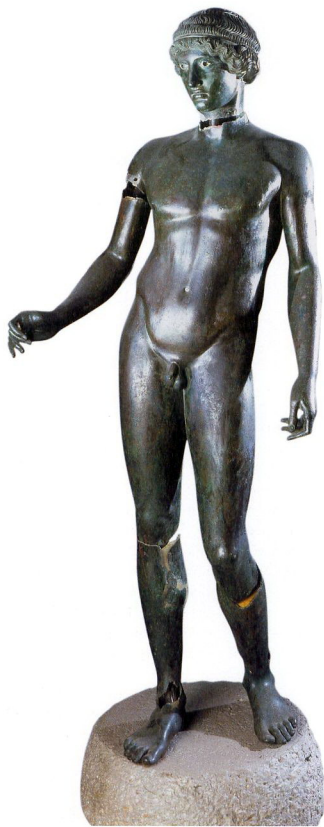
45. Pompei, Via dell'Abbondanza. Efebo greco, supporto di lampade. I secolo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Bronzo. A. m 1,50. Quest'opera fu eseguita nella bottega romana di Pasiteles, scultore di cultura greca che lasciò un'impronta decisiva nell'arte romana del I secolo a.C.

il II e il I secolo a.C., un'arte nuova, una corrente fresca e originale. Un'espressione artistica nuova non si avrà, in realtà, nell'arte monumentale, se non dall'età di Traiano in poi, quando, cioè, da un secolo era finito l'afflusso di opere dalla Grecia, quando l'antica tradizione ellenistica si era trasformata nei suoi stessi centri d'origine e quando, vorrei dire, si era calmata sia la fame del possesso di opere d'arte, sia la cattiva coscienza che accompagnava tale possesso.

È questo, della cattiva coscienza, uno dei tratti più singolari della cultura romana della fine della repubblica. Queste opere d'arte ammassate erano un poco come un diploma di nobiltà falso, ottenuto per via illegittima. Lo si mostra con orgoglio al visitatore, ma non senza un certo disagio interno; e, per superare questo disagio, si parla delle modeste origini della propria famiglia e si mette in evidenza che si ha, in fondo, un certo disprezzo per quel diploma incorniciato; altre cose, più pratiche, sono più importanti.

CICERONE, IL ROMANO CHE MEGLIO SEPPE INTENDERE LA CULTURA GRECA

Questo tratto di rinnegare i propri interessi artistici è comune a tutti gli scrittori romani che parlano di cose d'arte e proprio a quelli che se ne interessavano più vivamente, giacché non mettiamo in questo conto le lagnanze di quel vecchio e testardo contadino che era Catone, il quale queste cose le odiava davvero. Il tratto lo troviamo perfino in Cicerone, che appare il romano che seppe meglio intendere la cultura greca. Egli arrivò a intravedere, anche se riducendoli a un eclettismo mondano, i motivi teorici circolanti in quella letteratura ellenistica che si occupava dei problemi della forma artistica e quindi avrebbe potuto avere i mezzi per accostarsi a un apprezzamento critico indipendente. Ma non ne fece nemmeno il tentativo. Invano si cercherebbe, sino a Plotino, cioè sino alla fine del III secolo d.C., una posizione di pensiero di fronte all'arte che si differenziasse da quella degli scrittori retorici della fine dell'ellenismo. Una situazione originale romana di fronte al problema artistico non ci fu mai; tanto meno in questi secoli, tra il II e il I a.C., che segnano la crisi finale del mondo ellenistico e il sorgere dell'imperialismo romano.

Cicerone stesso è un collezionista e incaricava l'amico Attico, che era divenuto un grande editore, di cercargli, ad Atene, statue adatte per una

46. Kleomenes, figlio di Kleomenes. Personaggio ignoto della cerchia augustea in atteggiamento di Hermes oratore (Loghios). 50-40 a.C. Parigi, Museo del Louvre. Marmo. A. m 1,80.
La testa è un ritratto della cerchia augustea, mentre il corpo corrisponde alla statua di un Hermes oratore che sorgeva ad Atene.

delle sue ville. Anch'egli può spendere largamente (nell'anno 44 spese, per l'andamento della sua casa, duecentomila sesterzi. I suoi beni si possono valutare a trenta milioni di sesterzi. Cicerone si indebitava per le sue ville presso Tusculum (Frascati), presso Pompei e presso Arpino, sua patria (*Ad Att.* II, I, 11). E rimase celebre una tavola da pranzo in legno di thuya, che egli aveva pagato mezzo milione di sesterzi (Plinio, *Nat. hist.*, XIII, 91).

IL COLLEZIONISMO DEI RICCHI

Nelle orazioni contro Verre (70 a.C.), accusato di spoliazioni ed estorsioni nella provincia della Sicilia affidatagli, Cicerone ci fornisce il quadro più vivace della mania collezionistica e anche dell'aspetto di musei assunto dalle ville e dalle dimore dei ricchi. Ma anche di quella particolare civetteria anticulturale. Basterà qualche esempio. Cicerone descrive la casa di un romano, un certo Heius, a Messina, che aveva una cappella privata dedicata alla Buona Fortuna, dove la statua di culto era un'immagine antica in legno, e vi erano, fra le altre statue, un Eros di Prassitele e un Eracle di Mirone, mentre altri ambienti della casa erano adorni di tappeti e di arazzi figurati, "di arte di Pergamo, antica". In altre case Cicerone ci descrive mense cariche di argenteria, piatti, bacili, coppe, recipienti a forma di teste di animale; e talora sa dirne anche la provenienza da collezioni più antiche, e sa dosarne l'apprezzamento. Eppure, ogni tanto, dinanzi al pubblico che ascolta la sua arringa accusatoria, Cicerone sente il bisogno di scusarsi di questa sua competenza in fatto d'arte, di giustificarsene: egli si dichiara un profano in fatto d'arte e si scusa di conoscere quei nomi di artisti; ma ha ben dovuto impararli nel corso della sua inchiesta sulle ruberie di Verre. Sempre nella casa di Heius egli descrive due statue di bronzo, di fanciulle che tenevano sulla testa alcuni oggetti sacri; "erano", egli dice, "chiamate Canefore"; ma il loro autore... chi era dunque? "ecco, giustamente mi vien suggerito: dicevano che fosse Policleto". Il nome, tenuto così in sospeso, suggerito dal coadiutore, fa maggior effetto sul pubblico; è un nome grosso. Ma non si tratta soltanto di un trucco da avvocato.
Quella finta ignoranza è caratteristica. Essa ci fa venire in mente il *nescio quis*, "un certo, che non so chi sia" che sant'Agostino si sentirà in dove-

47. *Roma, Collezione Ludovisi. M. Kossoutios Menelaos. Oreste ed Elettra (part.). Prima metà del I secolo. Roma, Museo Nazionale. Marmo.*

re di premettere ai nomi di Virgilio o di altri poeti pagani, quando ne cita un verso. Ma la finta ignoranza cristiana era un voluto disprezzo, un voler sottolineare che si apparteneva a un mondo diverso, a una cultura nuova, anche se questo non riusciva sempre perfettamente e se negl'incubi notturni, un Girolamo si sentiva rimproverare di essere ciceroniano e non cristiano. In Cicerone e nei suoi contemporanei, invece, si tratta di cattiva coscienza. Al senso di tradimento verso l'austera povertà dei padri, verso la durezza della vita romana di un tempo, si aggiunge il continuo senso di inferiorità, la consapevolezza di non aver afferrato, nonostante tutto, la vera ragion d'essere, il vero mistero di quelle opere d'ar-

te e di non aver nessuno, tra i propri concittadini, capace di creare cose simili senza copiarle.
Cicerone fa leggere al segretario gli estratti dei registri con la stima delle opere d'arte fatte "da coloro che si appassionano di queste cose" mentre, per conto suo, si affretta a dire che, in verità, personalmente non ne fa un gran conto e non se ne serve per sé: (*ego vero ad meam rationem usumque meum non aestimo: In Verr.* II, IV, VII, 13), il che abbiamo visto che non era vero. Più oltre (LX, 134) si dà a spiegare l'importanza che per i cittadini della Sicilia e della Magna Grecia avevano queste ruberie di Verre, poiché, dice, "i Greci hanno una straordinaria passione per queste cose, che noi disprezziamo (*quas nos contemnimus*)".
Ancora attorno alla figura di Agrippa (morto il 12 a.C.) aleggia questo riserbo, e se ne affermerà, come una lode, una certa tendenza più al rustico che al raffinato. Ma il passo al quale ci riferiamo (Plin., *Nat. hist.*, XXXV, 26) contiene anche un aspetto nuovo, che mostra di aver già in parte superato il momento della cattiva coscienza: Agrippa, infatti, esprime l'opinione che le opere d'arte raccolte non dovrebbero restar chiuse nelle case private, ma essere di pubblico godimento e dà l'esempio per quelle raccolte da lui. È un preludio alla crescente monumentalità pubblica delle età successive, ma nello stesso tempo anche al tramonto del collezionismo privato.

IL PROBLEMA DELLE COPIE

Il numero dei capolavori greci, pertanto, non solo non era inesauribile, ma i più celebrati, o erano stati considerati inamovibili, o erano stati portati via al tempo della conquista e posti nei templi e nei Fori, o ad abbellire anche qualche città-colonia di nuova istituzione. Perciò i collezionisti dovettero, a un certo momento, accontentarsi di copie delle opere più celebrate. Accanto alle copie vi furono le varianti, gli adattamenti di statue celebri, le repliche di tipi iconologici classici, a scopi non solo decorativi, ma anche funzionali. Si hanno così copie di un tipo statuario famoso riprodotte come se fosse visto allo specchio, cioè con invertita direzione, in modo da poter inserirsi, come equilibrato *pendant* con la copia diretta, nell'ornamento di un giardino o di una facciata. (Ne abbiamo un esempio nelle repliche del Pothos di Skopas.) Si hanno così le

48. Roma, Collezione Ludovisi. M. Kossoutios Menelaos. Oreste ed Elettra. Prima metà del I secolo. Roma, Museo Nazionale. Marmo. A. m 1,92.
Anch'essa opera della scuola di Pasiteles, denota nei tratti una maggiore freddezza accademica rispetto all'Efebo di p. 67.

49. Pompei. Il fornaio e i suoi clienti. I secolo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Affresco. A. m 0,50; L. m 0,56.

statue di tipo fidiaco, o ispirate a un altro grande maestro classico, copiate, talora addirittura riprodotte mediante calco, fuse in bronzo e dorate o argentate e adattate a reggere un lampadario, come gli efebi trovati a Pompei.

Accanto alle copie ci sono gli adattamenti e i "pasticci", cioè le combinazioni di parti provenienti da opere diverse in un tutto nuovo. Quando leggiamo che Verre faceva staccare le scene in rilievo da antiche coppe d'argento e d'oro e le faceva inserire, variamente combinate, in vasellami eseguiti da una numerosa squadra di toreuti che lavoravano esclusivamente per lui (Cic., *In Verr.*, II, IV, XXIV, 54), abbiamo la testimonianza diretta di quale fosse lo spirito col quale queste contaminazioni venivano prodotte. Un "pasticcio" è anche il copiare un'antica statua di divinità e darle una testa che fosse un ritratto, come nella statua di un oratore firmata da un Kleomenes (Museo del Louvre) la cui testa è certamente un ritratto della cerchia augustea, mentre il corpo corrisponde alla statua di un Hermes oratore che sorgeva ad Atene.

È un tratto tipico di questo tempo, che sussisterà per tutta l'età romana, questa insensibilità stilistica che non avverte il contrasto fra un corpo costruito secondo le norme di un contrappunto formale così rigoroso da farne quasi una composizione astratta e intellettualizzata, e l'accidentalità, la brutalità realistica di un ritratto.

L'età romana fu insensibile a questa mancanza di unità stilistica ed era preparata alla mancanza di organicità di tali immagini dalla fondamentale inorganicità dell'arte italico-etrusca. Si palesa, anche per questo particolare, un carattere non tanto esotico quanto pratico, strumentale, che sta al fondo della produzione artistica romana. La storia dell'arte romana è stata, d'altra parte, sempre disturbata e impacciata da questi prodotti del commercio artistico, che rappresentano senza dubbio un documento della cultura dell'età romana, ma non appartengono allo svolgimento di un'arte romana.

A proposito di copie, di pasticci, di elenchi di opere celebri, ma anche di variazioni artistiche su temi classicistici, tali da poter valere come nuove creazioni, dobbiamo nominare uno scultore, ricordato spesso nelle

fonti letterarie e che fece scuola, come attestano le firme apposte su alcune statue che ci sono pervenute. Questo scultore si chiamava Pasiteles, era nativo di una città greca dell'Italia meridionale, forse della Campania, ma divenne cittadino romano e svolse la sua attività attorno alla metà dell'ultimo secolo a.C.; conosciuto da Cicerone e, sembra, protetto da Pompeo. Abilissimo modellatore in creta e in cera, fu particolarmente toreuta, ma anche scultore e scrittore di cose d'arte, ricavando dalla letteratura ellenistica notizie ed elenchi dei capolavori più famosi ("*nobilia opera*"). Lo troviamo ricordato, nell'aneddotica, intento a copiare dal vero un leone in gabbia; lo troviamo autore di immagini sacre in avorio. Dovette essere un ingegno versatile, un abile tecnico; ma anche uno di quegli artisti che, al servizio dei ricchi collezionisti, "li diresti cani da caccia, tanto annusavano ovunque e inseguivano tutto, in modo da scovare, in un modo o nell' altro, qualunque cosa ci fosse", come dice Cicerone di quelli al servizio di Verre (*In Verr.* XII, IV, XIII, 31). Ma Pasiteles appartiene ancora all'arte greca, non a quella romana.

Non possiamo farci un'idea della sua arte, perché nessuna opera sua è stata identificata. Con estrema incertezza, addirittura con ben poca probabilità, gli fu attribuito il ritratto di Pompeo (a Copenaghen, Ny Carlsberg). Questa è, senza dubbio, un'opera nella quale si fondono in modo caratteristico gli elementi decorativi ellenistici e una modellazione morbida e plastica che ha per proprio mezzo di espressione originario la creta.

LA SCUOLA DI PASITELES

Si sono conservate invece due opere della scuola che Pasiteles dovette fondare a Roma: l'una è la statua di giovane atleta efebico nel pieno gusto retrospettivo del classicismo, ma interessante perché mostra come la raffinatezza intellettualistica del tempo era giunta a imitare non soltanto la pienezza classica, ma anche l'acerbità dello stile severo degli anni 460 a.C. Un gusto dunque per il primitivo che giungerà, su questa via, anche alla imitazione leziosa dell'arcaico. Questo efebo di gusto pre-fidiaco, è firmato da un artista di nome greco, Stephanos, che si professa scolaro di Pasiteles. Un altro artista, greco anch'esso, che si firma Menelaos, scolaro di Stephanos, ci ha lasciato un'opera di fredda composizione accade-

mica: la materna sorella Elettra che accoglie l'efebico Oreste, in una interpretazione che è la più affettatamente lontana dal carattere dei personaggi immortalati dai grandi poeti tragici greci.

Anche di un altro scultore dal nome greco e dalla ignota patria, ma stabilitosi a Roma con molto successo, Arkesilaos, conosciamo solo qualche notizia letteraria e l'incerto riflesso, forse, su alcune opere. Anch'egli è stato supposto particolarmente esperto nel modellare la creta, perché fu detto che i suoi bozzetti venivano pagati cari quanto le opere finite di altri, e dagli stessi artisti. Questa è, almeno, la interpretazione corrente data alle fonti e al termine *proplasmata.* Ma forse si trattava di modelli in gesso per opere toreutiche, come quello del quale ci parla più avanti lo stesso Plinio (*Nat. hist.,* XXXV, 155), e come gli scavi ne hanno restituiti da varie parti dell'impero romano e da oltre i suoi confini. Di Arkesilaos fu pure l'immagine di Venere che Cesare fece porre nel tempio al centro del suo Foro, la Venus Genitrix, patrona della gente Giulia. La sua attività durò un po' anche dopo quella di Pasiteles tra il 55 e il 40 a.C.

ARKESILAOS E LUCULLO

Come il nome di Pasiteles appare congiunto a quello di Pompeo, così il nome di Arkesilaos lo è a quello di Lucullo, il ricchissimo e raffinato proconsole d'Asia (a meno che non si tratti del figlio). È probabile che Arkesilaos fosse stato trapiantato a Roma da qualche landa asiatica. Analogamente, al nome di Antonio, il triumviro, è legato quello di Evandro, anch'egli scultore e toreuta, portato da Atene ad Alessandria, alla corte di Cleopatra, come consulente artistico, e che finì poi per stabilirsi a Roma come restauratore e commerciante di opere d'arte col nome di Caius Avianus Evander. Della sua opera si valse anche Cicerone (Cic., *Ad famil.,* XIII, 2 C; Orazio, *Sat.,* I, III, 91; Plinio, *Nat, hist.,* XXXVI, 32).

P·LONGIDIENVS·P·L·RVFIO
P·L·ONGIDIENVS·P·L·PILADES·POVS
INPENSA·A·PATRONO·DEDERVNT
P·LONGIENVS
P·F·AD·ONVS
PROPERAT

CAPITOLO SECONDO

Tradizione plebea e tradizione patrizia

Il rilievo onorario e il ritratto

Il II secolo (200-100 a.C.) è quello decisivo per ciò che poi nei secoli sarà Roma. Le due prime generazioni di questo secolo effettuarono la conquista del Mediterraneo orientale; la terza può dirsi la generazione della rivoluzione che le nuove dimensioni economiche e politiche avevano reso inevitabile, sia nei rapporti con gli altri popoli italici, sia all'interno delle classi della società romana.

All'inizio del secolo Roma si assicura verso nord contro i Galli della pianura del Po. Si susseguono fondazioni di colonie latine, nel 189 a Bononia (Bologna) che dalla città etrusca Felsina era divenuta la città dei Galli Boi; nel 183 Mutina (Modena) e Parma; nel 181 già Aquileia, l'avamposto più avanzato. Le colonie di Pisa (180) e di Luni (177) fissavano i confini contro i Liguri. Ma nello stesso tempo, con la guerra vittoriosa contro Filippo V di Macedonia (200-197) i Romani ponevano piede in Grecia e l'anno seguente emisero la dichiarazione di libertà (dal dominio macedone) delle città della Grecia e dell'Asia minore, che fu un'abilissima mossa politica di penetrazione.

Nel 191-190 la guerra contro re Antioco III rende Roma padrona dell'Asia Minore sino ai monti Tauri. E già abbiamo ricordato il fatidico anno 146, che vide la distruzione di Cartagine e la presa militare della Grecia con la caduta di Corinto.

Durante questo tempo, tutto quel mondo che si muoveva intorno all'arte (che abbiamo intravisto nel capitolo precedente), composto di insaziabili appetiti di collezionisti, di abili artisti-mercanti, di botteghe artigiane lavoranti come in un'industria a copiare, raffazzonare, restaurare e variare, esprime una intensa attività al servizio della nuova ricchezza. Vi è uno smanioso desiderio, da parte dei nuovi padroni del Mediterraneo, di appropriarsi materialmente e senza criterio di scelta dell'eredità di oltre cinque secoli di produzione della più intensa e creatrice civiltà artistica che sia mai esistita, quella della Grecia classica ed ellenistica.

50. Ravenna. Stele funeraria della famiglia di P. Longidienus, costruttore navale. I secolo. Ravenna, Museo Nazionale. Marmo. A. m 2,66.

Non ci sorprenderà il fatto che da questo clima del tutto particolare non sia sorta, ancora nel I secolo a.C., una visione artistica nuova, una espressione originale e che domini, invece, un singolare eclettismo che porta ad accostare, in una stessa opera, parti eseguite secondo tradizioni artistiche del tutto diverse tra loro. Questa dell'eclettismo è la prima caratteristica che distingue l'arte romana da quella medio-italica che aveva sopperito fino ad allora alle necessità artistiche di Roma. Potremmo aggiungere, anche, che essa distingue l'arte romana da ogni altra cultura artistica, perché di solito l'eclettismo sta alla fine di una civiltà, è un fenomeno di esaurimento e di intellettualismo. Qui, invece, lo troviamo all'inizio.

L'ARA DI DOMIZIO ENOBARBO

Questa caratteristica particolare la si trova assai evidente in un'opera che possiamo considerare il più antico dei monumenti pubblici adorni di sculture che possediamo per l'arte romana: quella che convenzionalmente viene denominata "Ara di Domizio Enobarbo" anche se è assai incerto che si trattasse di un'ara e quasi certo che non avesse nulla a che fare con la famiglia degli Enobarbi. Da parte di un membro di questa famiglia, forse da un console del 192 a.C., era stato ampliato presso il Circo Flaminio un tempio al dio Nettuno; un altro membro della stessa famiglia riportò poi nel 42 a.C. una grande vittoria navale; in quel tempio era collocato un gruppo raffigurante un corteggio di figure marine che accompagnano Tetide e Achille. Questo gruppo veniva attribuito al celebre scultore greco del IV secolo, Skopas (Plin., *Nat. hist.*, XXXVI, 26), ma possiamo essere quasi certi che si trattava, in realtà, di Skopas minore, operante alla fine del II sec. a.C. I rilievi che ci interessano si trovavano in un palazzo di Roma, in vicinanza del quale erano stati osservati dei ruderi antichi (sotto la chiesa di San Salvatore in Campo). Celebri archeologi, seguendo quel gioco di ipotesi elevato a sistema, sul quale già Stendhal aveva esercitato la propria ironia, identifica-

51. Ara di Domizio Enobarbo (part.): corteo di Posidone e di Anfitrite. Circa 100 a.C. Monaco di Baviera, Staatliche Antikensammlungen. Marmo. A. m 0,78; L. m 5,59.
Questo è il più antico dei monumenti pubblici adorni di sculture che possediamo per l'arte romana.

rono quei ruderi con il tempio di Nettuno, supposero la provenienza dei rilievi da quel luogo e crearono così l'Ara di Domizio Enobarbo. Alla morte del cardinal Fesch, proprietario del palazzo, le sue collezioni vennero disperse e una serie di rilievi, costituenti un lato lungo e due brevi di un grande rettangolo, andarono al Museo di Monaco in Baviera; l'altra serie, costituente il secondo lato lungo, andò al Museo del Louvre a Parigi. L'unica cosa che sappiamo con certezza è che le due serie appartenevano a uno stesso monumento. E questo è già qualche cosa, perché, se i pezzi fossero stati dispersi senza alcuna documentazione, sarebbe stato assai difficile ritenere che un giorno stavano insieme, tanto grande è il divario stilistico fra essi.

La serie di Monaco ha come soggetto un corteo di divinità marine e appartiene interamente al gusto tardo-ellenistico. La serie del Louvre ha come soggetto la presentazione di animali per il sacrificio, un altare dinanzi al quale sta, probabilmente, lo stesso dio Marte, soldati in corazza a maglia e scudi ovali e un gruppo di quattro cittadini in toga interessati a una operazione di registrazione amministrativa o elettorale. Qualunque possa essere la spiegazione data a questo soggetto (*lustratio?*), il suo contenuto e il suo linguaggio formale sono del tutto diversi da quello dei rilievi degli altri tre lati. Benché quasi tutte le teste di questo lato siano fortemente restaurate, si può riconoscere uno stile diverso da quello medio-italico del II secolo, anche se prossimo a esso; uno stile che per la prima volta in un monumento ufficiale possiamo dire romano. Le datazioni più probabili stanno fra il 115 e il 70 a.C.

Ma più che prender parte alle discussioni sulla destinazione del monumento, sulla interpretazione delle scene rappresentate e sulla sua esatta cronologia, ci sembra di dover richiamare l'attenzione su due fatti: prima di tutto la commistione eclettica di due stili, l'ellenismo per il soggetto mitologico, quello "romano" per il soggetto civico. In secondo luogo su

come sono stati rappresentati gli animali del sacrificio, manifestamente più grandi del normale. Perché questa infrazione contro le norme del naturalismo istituite dall'arte ellenistica, universalmente accettate, in quel tempo, nei paesi civili e ben note alla cultura romana?

52. Ara di Domizio Enobarbo: corteo di Posidone e di Anfitrite (part.). Circa 100 a.C. Monaco di Baviera, Staatliche Antikensammlungen.

La stessa domanda può ripetersi a proposito del fregio dell'Arco di Augusto a Susa in Piemonte, dove un enorme suino sovrasta il corteo che si avvia al sacrificio e a esso seguono altri animali giganteschi, un toro, una pecora, un ariete. L'arco celebra l'accordo politico fra Roma e il re dei Segusi, Cottius, dell'anno 9-8 a.C. Questi rilievi sono stati eseguiti, sia pu-

re in ambiente di provincia, in piena età augustea, età di raffinate eleganze neoattiche. Ma non è la evidente inabilità degli artigiani provinciali a render gigantesche le proporzioni degli animali sacrificali. Questa alterazione delle proporzioni nasce dal desiderio di dare grande importanza alla vittima per esaltare l'importanza del solenne atto religioso compiuto, che sanciva il trattato politico, e per indicare il grande numero di tali animali sacrificati. Si tratta dunque di una raffigurazione che non è più basata sulla concezione naturalistica, ma su un intento simbolico.

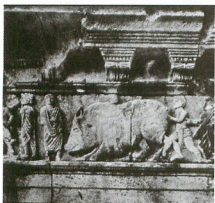
L'ARCO DI AUGUSTO A SUSA

Al contrario, su vari altari raffiguranti magistrati in atto di compiere un sacrificio, vedremo l'animale offerto come vittima assumere proporzio-

ni molto ridotte, come sull'ara dei quattro magistrati delle strade (*vicomagistri*) del rione Aesculetus, a Roma, circa del 2 d.C. In questo e in numerosi altri documenti analoghi, la cosa si deve spiegare nel senso che l'animale viene rappresentato soltanto per indicare e caratterizzare l'azione che si compie. Esso è, ancora una volta, un simbolo e niente altro. Ma, col ridurre le sue dimensioni, si acquista spazio per rendere ben evidenti i magistrati che sono nelle loro funzioni, e che sono i protagonisti del monumento da essi fatto eseguire.

Di questo deliberato abbandono delle regole del naturalismo ellenistico a profitto della evidenza dell'azione e della esaltazione della figura del committente, abbiamo numerosi esempi in monumenti funerari romani appartenenti a piccoli magistrati, a seviri, appunto, schiavi affrancati, monumenti che vanno dall'ultima età repubblicana all'inizio dell'età flavia. In questi monumenti trova continuazione l'arte medio-italica, con quel tanto di ellenismo che essa aveva assorbito e con, in più, qualche nuovo apporto della cultura dell'arte ufficiale.

È ben naturale che le testimonianze di questa corrente artistica plebea si siano conservate specialmente nelle località municipali piuttosto che nella capitale. Ma ciò che tutti questi documenti ci palesano è molto importante per la storia dell'arte romana: prima di tutto, che le eleganze e raffinatezze del neoatticismo di età augustea rimasero un fenomeno culturale di élite, non penetrarono, a modificarlo, nel vivo dello svolgimento artistico romano e rimasero, sostanzialmente, limitate alla capitale e alle opere provenienti da essa. In secondo luogo, che nella corrente arti-

53-54. Roma. Ara di Domizio Enobarbo: cerimonia amministrativa e religiosa (part.). Circa 100 a.C. Parigi, Museo del Louvre. Marmo. A. m 0,82; L. m 5,59.

55. Susa. Fregio dell'arco di Augusto (part.). Circa 9-8 a.C. Marmo. A. m 0,52; L. totale: m 10,75.

56. Roma. Ara dei vicomagistri del vicus Aesculetus. 4 a.C.-2 d.C. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori. Marmo. A. m 1,05.

stica plebea noi incontriamo, già nel I secolo, consuetudini iconografiche e regole formali, quali il valore simbolico delle proporzioni non naturalistiche, la frequente presentazione frontale, di faccia, delle figure più importanti, protagoniste dell'azione (ara di Angera); la composizione delle figure sopra un piano uniforme, che evita scorci e illusioni prospettiche (evidentemente meno comprensibili a un occhio non esercitato) e colloca le figure preferibilmente una accanto all'altra, in ordine paratattico. Queste cose debbono esser tenute presenti, perché noi riconosciamo qui il germe fondamentale di taluni aspetti artistici che prevarranno quando l'apporto ellenistico si sarà esaurito e quando, respinta ai margini l'antica classe patrizia avversata dagli imperatori di quel tempo, le classi plebee formeranno la nuova ossatura dell'impero, nel III secolo.

Fra i molti esempi di uno stile che deriva dai precedenti medio-italici possiamo citare i resti di un monumento sepolcrale di San Guglielmo al Goleto (in provincia di Avellino), che mostra, alla fine dell'età repubblicana o all'inizio del I secolo d.C., una figura femminile la cui austerità di forme l'avvicina addirittura alla scultura romanica del secolo XII. Un altro rilievo, da Amiternum (Abruzzo), più antico, descrive puntualmente gli episodi di un funerale, per mostrarci che si tratta di una cerimonia di un rango elevato, superiore a quello comune con sei portatori, anche se inferiore a quello con dieci portatori, ma che pure riprende da questo i musicanti e le prefiche. La rinunzia a ogni composizione prospettica e l'allineamento delle figure su piccole strisce di base mostrano bene l'intento soprattutto rappresentativo, espositivo, di questa scultura. La raffigurazione del morto, poi, in una figura adagiata sul fianco sopra un letto portatile, che fa pensare alla sostituzione del defunto stesso con una controfigura o a una imbalsamazione, attrae la nostra attenzione particolarmente sul fondo disseminato di stelle con la falce lunare che certo intendeva raffigurare una stoffa tesa a baldacchino. Questi segni astrali sono evidente accenno a quelle credenze astrologiche, che proprio un cittadino di Amiternum amico di Cicerone, Nigidio Figulo, aveva diffuso a Roma in quel tempo.

Quest'arte deve soprattutto adattarsi a esprimere il desiderio di affermazione individuale che pervade tutta la cultura antica e che, per l'ambiente romano, è così esplicitamente dichiarato da Cicerone quando conclude che il concetto di gloria costituisce il principale impulso a ogni attività umana, sia pratica sia culturale e artistica (*Tuscul.*, I, I, 4). È, in fondo, la versione antica del mito dell'efficienza proprio della moderna civiltà del benessere, che in Roma trova la sua massima espressione.

È facile comprendere quanto questo desiderio di affermazione fosse smanioso in individui che, liberati con l'affrancazione dalla abietta condizione di schiavi, divenuti "liberti" e giunti mediante traffici vari al possesso di una fortuna spesso ragguardevole, potevano aspirare a rivestire talune magistrature minori, o addirittura soltanto onorarie, quali il sevirato.

Questa funzione collegiale aveva un certo lustro nelle città municipali, e comportava l'organizzazione di pubbliche feste; tra queste i combattimenti di gladiatori, il cui alto costo diveniva una testimonianza tangibile di ascesa sociale.

Della mentalità che accompagnava queste manifestazioni, abbiamo uno straordinario documento nel *Satyricon* di Petronio, un romanzo di avventure che sembra databile all'età di Nerone. Un famoso capitolo di quest'opera ci presenta Trimalcione, liberto arricchito e seviro, che si vanta di non aver mai ascoltato una conferenza di filosofia e di essere un buon cittadino, molto fortunato, molto ricco e molto munifico. Le disposizioni che egli dà (*Satyr.*, LXXI) sul modo di costruire e ornare il suo sepolcro, trovano esatta realizzazione in una serie di monumenti funebri municipali.

Forse l'illustrazione più puntuale di quel passo della cena di Trimalcione la troviamo nel sepolcro di un seviro di Teate, i cui frammenti si conservano al Museo di Chieti (Abruzzo). Il seviro, Lusius Storax, come ci dice l'iscrizione del monumento, è raffigurato seduto al centro degli altri magistrati sopra un podio ("*me sedentem in tribunali*" raccomanda di essere scolpito Trimalcione). Un fregio con gladiatori serba il ricordo della munificenza con la quale il magistrato aveva offerto divertimenti

57. Angera. Ara dedicata da due seviri: libagione e sacrificio di un toro. I secolo. Milano, Museo Archeologico. Marmo. A. m 1,06; L. m 0,73.

58. San Guglielmo al Goleto. Monumento sepolcrale. I secolo a.C. San Guglielmo al Goleto, torre medioevale. Marmo.

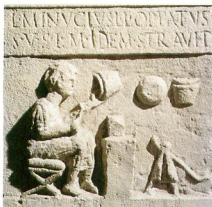
59. San Vittorino (Amiternum). Corteo funebre. Seconda metà del I secolo a.C. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo. Pietra calcarea. A. m 0,65; L. m 1,64.

ai suoi concittadini. È caratteristico per quest'arte, che nelle figure dei gladiatori affiorano iconografie colte, di derivazione ellenistica, mentre il consesso dei magistrati, che trova riscontri nell'arte italico-etrusca, può dirsi del tutto romano.

Tratto caratteristico di quest'arte è la sua aderenza alla vita reale, quotidiana. Liberati dal pregiudizio dell'estetica classicistica che riconosceva degno di studio soltanto quanto in Roma era continuazione della cultura greca, anche gli archeologi cominciano a riconoscere che in queste manifestazioni risiede il filone vero e autentico dell'arte romana.

Questa aderenza alla vita quotidiana e alla realtà si manifesta in molti modi: per esempio nel preferire, in luogo di raffigurazioni mitologiche, sui frontoni e sulle pareti dei monumenti sepolcrali, la presentazione degli utensili del mestiere, fossero di artigiano o di soldato (L'Aquila, Ostia). Per l'uso ornamentale e simbolico di armi e armature isolate esistono precisi precedenti ellenistici a Roma in rilievi che provengono dai pres-

si del Campidoglio e che sono stati (forse erroneamente) attribuiti a monumenti riferibili a dediche di città ellenistiche eretti attorno al 150 a.C. e che facevano parte piuttosto di un trofeo. Queste raffigurazioni, poste sul sepolcro, non differiscono sensibilmente da analoghi rilievi che hanno, invece, carattere votivo (Este) e da altri che, nello stesso ambiente, servivano, invece, da insegna a botteghe e officine. L'insegna di una ven-

60-61. Chieti (Teate Marrucinorum). Monumento sepolcrale di Lusius Storax (particolari). Circa 50. Chieti, Museo Nazionale. Calcare. A. m 0,61; L. m 1,14.

62. Este (Ateste). Rilievo votivo di un ramaio. I secolo. Este, Museo Nazionale. Calcare.

63. Ostia (Roma), necropoli d'Isola Sacra, tomba 78. Rilievo in laterizio con un mulino. II secolo. Ostia, Museo. Laterizio. A. m 0,395; L. m 0,40.

ditrice di ortaggi e di pollame (con la raffigurazione dei polli chiusi nella gabbia sotto il banco, dei quali si vedono solo le teste), a Ostia, che era il porto di Roma, è da datarsi, per l'edificio sul quale è stata rinvenuta, all'età degli Antonini (seconda metà del II secolo d.C.); ma il suo stile non si differenzia sensibilmente dai rilievi del I secolo. Infatti, dove non vi sono prevalenti preoccupazioni di forma, ma preminenti sono la narrazione vivace e facilmente comprensibile, il processo di evoluzione stilistica è quasi insensibile, quando non proviene da sollecitazioni esterne. Allo stesso modo sono eterni, senza tempo, di ieri e di oggi, i tipi umani che vi sono raffigurati.

Per la sua aderenza alla vita quotidiana e per il fatto di rivolgersi soprattutto a soggetti umili, quest'arte è stata chiamata, solitamente, "arte popolare". Questa definizione è equivoca, per due ragioni. Prima di tutto perché il concetto di "popolo", nella società schiavistica, è cosa diversa dal concetto moderno e nel caso della società romana vi era una distinzione giuridica (*Institutiones*, I, 3-4) per la quale per "popolo" si intendono "tutti i cittadini, compresi anche i patrizi e i senatori", mentre se vogliamo escludere la classe dei patrizi e dei cittadini di rango senatorio, si deve usare il termine "plebe". Il secondo punto da considerare è che il concetto di "arte popolare" fu introdotto dalla critica dell'età romantica che, partendo dalla letteratura, suppose una spontaneità collettiva o individuale, attraverso la quale si esprimesse sinceramente l'"anima popolare". Quell'anima popolare era in realtà una astrazione critica e non una realtà storica. La critica successivamente negò valore a questo concetto e abbassò l'arte popolare al rango di elementi culturali declassati (*gesunkenes Kulturgut* della critica storicistica) entrati in circolazione nell'artigianato, ma sempre derivanti da modelli di una cultura superiore. Questa definizione non si adatta alla corrente dell'arte romana che stiamo qui osservando.

Anche se in essa vi sono riconoscibili elementi derivati e impoveriti dell'arte colta (che è poi quella di tradizione ellenistica), quello che è di importanza decisiva è che ci troviamo qui di fronte a una diversa concezione dell'arte, che porta a soluzioni del tutto diverse nello stile, nell'iconografia, nell'espressione. Per tutte queste ragioni noi diamo a

questo filone artistico non il nome di "arte popolare", ma quello di "arte plebea", che va inteso soltanto nel senso di una classificazione e non nel senso di una opposizione sociale polemica verso l'arte ufficiale (che potremmo chiamare "senatoria"). Vedremo, anzi, che le due correnti si incontrano sovente scambiandosi reciprocamente prestiti formali.
Anche la pittura partecipa a questa corrente d'arte e Pompei ce ne conserva non pochi documenti: sono scene di mercato, scene di processioni religiose, fatti diversi illustrati con la preoccupazione di rendere ben evidenti gli avvenimenti. E per raggiungere questo fine precipuo, si distorce la prospettiva, come nella rappresentazione dell'anfiteatro dove si svolge una rissa fra spettatori di Pompei e di Nocera, che sappiamo avvenuta nel 59 d.C. (ne parla Tacito, per il grave provvedimento di squalifica dell'anfiteatro di Pompei per dieci anni). In questo piccolo dipinto, al corretto prospetto dell'anfiteatro con le sue due rampe di accesso viene congiunta una veduta artificialmente distorta dell'interno; non solo, ma al di sopra di questa, il velario che copriva una parte dell'edificio

64. Ostia. Insegna di una venditrice di ortaggi e i pollame.
Seconda metà del II secolo.
Ostia, Museo. Marmo. L. m 0,55.
Un esempio di aderenza alla vita quotidiana che ha guadagnato a quest'arte la definizione di "arte popolare".

65. *Pompei. Rissa nell'anfiteatro. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Affresco. A. m 1,70; L. m 1,85.*
Tacito ricorda che per questo episodio l'anfiteatro di Pompei fu squalificato per dieci anni.

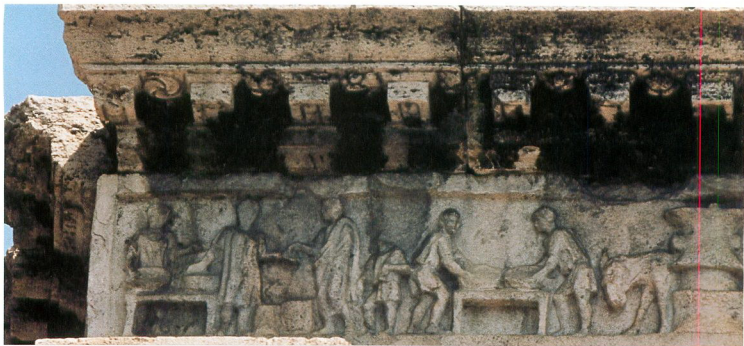
per riparare gli spettatori dal sole è posto in alto, distaccato dal resto, perché tutto ciò che caratterizza il luogo deve essere rappresentato, ma non deve nuocere alla chiara leggibilità della scena. È lo stesso procedimento che, nel rilievo col funerale, proveniente da Amiternum, ha fatto collocare dietro la figura del defunto la stoffa stellata che in realtà formava il baldacchino sospeso al di sopra.
Analoga naturalezza e freschezza, con poca preoccupazione compositiva, si trova nell'insegna di una "tavola calda" sulla Via di Diana, a Ostia, o nel modo come è dipinto un cestino di fiori sull'ingresso di una tomba della Via Portuense a Roma, che appartiene già al II secolo e della quale vedremo, più oltre, ritratti e giuochi d'infanzia.

Plebei arricchiti con le forniture agli eserciti durante le guerre civili della fine della repubblica, come il fornaio Marcus Vergilius Eurysaces, eleveranno per se stessi sontuosi sepolcri. Il fregio, che rappresenta le varie fasi di una panificazione su scala industriale, appartiene ancora a questa corrente d'arte e non cede alle grazie dei repertori ellenistici, come farà invece un certo Pomponius Hylas nella tabella in mosaico e conchiglie all'ingresso di un elegante sepolcreto a colombario, del II secolo, presso la Porta Latina.

Familiarizzati con questa corrente d'arte sinora troppo poco osservata, possiamo rilevare in essa ancor meglio quei germi di forma che il loro simbolismo fa divenire astratta e che diverranno poi usuali nel III e IV secolo, nell'età "tardoantica". Osserviamo tre rilievi con scene di banchetto che il numero dei commensali ha fatto ritenere riferibili a quelle magistrature di seviri, delle quali già è stato fatto cenno prima. Queste magistrature ebbero gran voga in età augustea e declinarono verso la fine del I secolo, perché più difficilmente si trovarono plebei arricchiti disposti a fregiarsi di titoli che portavano soltanto un po' di lustro e grandi spese. Già nella prima metà del II secolo i monumenti di seviri sono quasi scomparsi. Perciò la datazione di tre rilievi con banchetti, uno ancora una volta ad Amiternum (Pizzoli, una canonica abbandonata), gli altri nei musei di Este (Padova) e di Ancona, appartengono con tutta probabilità tutti e tre ancora al I secolo. Se questo è senz'altro evidente per il primo, già il secondo farebbe pensare, con quel panneggio posto a ombreggiare e de-

66. Ostia, Via di Diana. Insegna di una "tavola calda" (thermopolium). I secolo. Affresco. A. circa m 0,50; L. m 1,05.

67. Roma, Via Portuense. Affresco all'ingresso di una tomba; cestino di fiori. II secolo. Roma, Museo Nazionale. L. m 1,07.

corare la scena, a raffigurazioni su mosaici del IV secolo e il terzo addirittura a iconografie che ci sono divenute familiari attraverso l'arte delle catacombe cristiane. Ecco dunque altri esempi evidenti di "precorrimenti del tardo antico" nella corrente d'arte plebea.

LA COMPARSA DELLO STILE NARRATIVO

L'esistenza di questa corrente d'arte genuina, legata sia alla mentalità civile e al rito religioso dei Romani sia ai precedenti dell'arte medio-italica, ha però anche una conseguenza immediata. Dalla fusione di essa con il naturalismo ellenistico nella sua forma oggettiva, nasce uno stile narrativo, storico, che è la prima vera manifestazione del costituirsi di uno stile "romano" nell'arte dell'Antichità.

Appartengono a questo stile, trasferito in ambiente di più raffinata cultura, alcuni rilievi del I secolo d.C., come il fregio con i preparativi di un corteo trionfale proveniente dal tempio di Apollo Sosiano, e il fregio di una grande base di altare con processione per un sacrificio, trovata in Roma sotto il Palazzo della Cancelleria, ora ai Musei Vaticani.

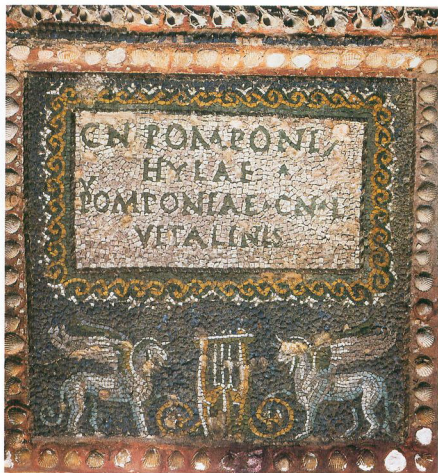
Il fregio del tempio di Apollo era collocato all'interno e in alto, ma nonostante la piccolezza delle figure doveva essere leggibile, perché il rilievo è semplice e incisivo. Anche una policromia non è da escludersi. Il soggetto si riferisce al trionfo celebrato da C. Sosio nel 34 a.C.; ma varie considerazioni portano a datarne l'esecuzione tra il 20 e il 17 a.C. Ritroviamo uno stile assai simile sul rilievo con processione religiosa che orna l'altare al centro dell'*Ara Pacis,* inaugurata nel 9 a.C. e poi, con poche variazioni, sui fregi minori, sempre con raffigurazione di processioni reli-

68. Roma, Via Prenestina, presso Porta Maggiore. Tomba dell'importante fornaio M. Vergilius Eurysaces (part. del fregio): varie fasi della panificazione. Fine del I secolo a.C. Calcare (travertino).

giose o trionfali, che si trovano, subito sopra al fornice, sugli archi di Tito a Roma e di Traiano a Benevento.

Questo elemento costante in complessi che per il resto mostrano caratteristiche artistiche ben diverse, conferma un'osservazione che è stata fatta anche in altre occasioni e che trova un parallelo calzante nella storia della letteratura antica. Nella letteratura poetica dell'antichità a ogni genere letterario corrispondeva un metro diverso, e nella letteratura greca classica sovente anche un dialetto particolare. Così, nell'arte figurativa, a ogni genere corrispondeva uno "stile". La critica moderna ha superato la divisione dei generi letterari e artistici; ma per gli antichi essi erano una realtà, con le sue regole, e queste regole servivano di guida quando l'arte, e specialmente la scultura, era prevalentemente opera di grandi officine artigiane, nelle quali le "regole" (i canoni) e la tradizione di mestiere erano un punto di partenza fondamentale, un elemento costitutivo del processo di produzione.

Il rilievo della Cancelleria doveva ornare un altare rettangolare di circa 5 metri di lunghezza; press'a poco la stessa dell'Ara di Domizio e dell'*Ara Pacis.* Nella processione si vedono animali per il sacrificio, assistenti, sacerdoti, musicanti con lunghe trombe diritte e, alla nostra destra, i quattro magistrati delle strade (*vicomagistri*) dietro ai quali stanno assistenti che reggono ciascuno una statuetta dei Lari, le divinità protettrici delle case e delle vie urbane. Abbastanza singolare è che il gruppo dei musicanti sia stato composto con due figure vedute di dorso. Poiché tutto il rilievo

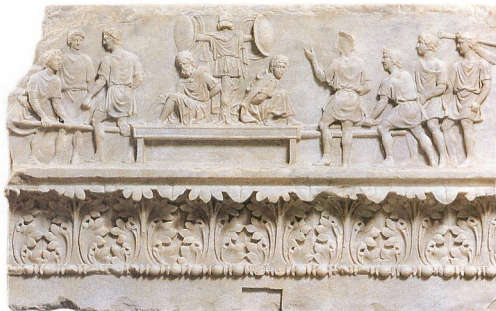
69. Roma, Via Latina. Iscrizione a mosaico all'ingresso di un colombario. I secolo. Mosaico.

non mostra particolari preoccupazioni per render più varia la composizione, si tratta, probabilmente, soltanto di un espediente per evitare che le lunghe trombe occupassero troppo spazio; ma la posizione di scorcio delle trombe e la posizione delle figure rivolte verso il fondo del rilievo indicano che, nel concetto dello scultore, questo fondo non esisteva: esso rappresentava, cioè, uno spazio libero, entro il quale le figure si muovevano. Anche il fatto che le figure non occupano tutta l'altezza del fregio, ma lasciano un vuoto al di sopra delle teste, è una indicazione in questo stesso senso spaziale e distanzia questo rilievo da quelli di concezione neoclassica, nei quali le figure occupano tutta l'altezza del fregio.
Questo che abbiamo osservato è uno dei pochissimi esempi di libertà spaziale e di concezione prospettica nell'arte romana dei primi secoli. Poiché sulla concezione dello spazio furono fondate alcune delle teorie più diffuse a proposito della storia dell'arte romana, e poiché su questo problema dovremo tornare nel prossimo capitolo, teniamo presente questo particolare. La datazione di questo rilievo è ancora sotto discussione a causa

delle varie ipotesi attorno all'altare al quale poteva appartenere. Stilisticamente sembra da inserirsi nell'arte giulio-claudia fra il 30 e il 50 d.C.

Il ritratto

L'aver definito una corrente di arte "plebea" ci ha aiutato a comprendere come si sono formati certi aspetti caratteristici dei rilievi a soggetto storico, rilievi raffiguranti un momento di vita contemporanea, privata o pubblica, civile o religiosa – e spesso appartenenti nel medesimo tempo a tutte queste sfere della vita sociale romana. Il "rilievo storico" era stato largamente in voga nell'arte egiziana e assira, a glorificazione delle imprese dei sovrani. Esso non è, in senso stretto, una "invenzione" romana, anche se i sovrani ellenistici preferivano rivestire di argomenti mitologici l'esaltazione delle proprie imprese usando, per esempio, la raffigurazione dell'Amazonomachia o addirittura della Gigantomachia per ricordare la vittoria sopra popolazioni "barbariche". Tuttavia il "rilievo storico" assume nell'arte romana una importanza eccezionale e uno

70. Este (Ateste). Rilievo di un monumento sepolcrale: scena di banchetto. I secolo. Este. Calcare.

71. Roma, Tempio di Apollo Sosiano presso il teatro di Marcello. (part. di un fregio): corteo trionfale. Circa 20 a.C. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori. Marmo. A. m 0,85. Il fregio si riferisce al trionfo celebrato da C. Sosio nel 34 a.C., anche se è databile circa quindici anni dopo.

72. Roma, Palazzo della Cancelleria. Base di altare con processione sacrificale. Metà del I secolo. Vaticano, Museo Pio Clementino. Marmo. A. m 1,05; L. m 5. Nella processione si vedono animali per il sacrificio, assistenti, sacerdoti, musicanti con lunghe trombe dritte e sulla destra i quattro magistrati delle strade.

sviluppo che appare fondamentalmente nella caratterizzazione di questa civiltà artistica.

L'altro tipo di produzione artistica che caratterizza in modo particolare l'arte romana, è il ritratto. Entrambi, rilievo storico e ritratto, vengono concepiti come manifestazioni di un forte legame terreno, oggettivo, dalle quali esula ogni costruzione metafisica.

Sul ritratto romano e sulla sua origine sono state scritte molte cose; purtroppo anche alcune cose inesatte, che hanno avuto la ventura di inserirsi nell'opinione comune con sufficiente autorevolezza da render oggi abbastanza difficile il sostituirle con quelle che a noi sembrano storica-

mente più precise. Per non perderci qui nei meandri di una polemica troppo specialistica, esporremo le nostre opinioni, limitandoci ad accennare soltanto dove è necessario a quelle che respingiamo.

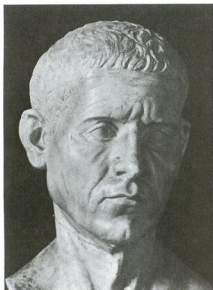
L'ORIGINE PATRIZIA DEL RITRATTO

Diremo dunque subito che, se il rilievo storico ha le sue radici concettuali (e in parte anche formali, artistiche) nell'arte plebea di derivazione medio-italica, il ritratto romano è stato invece creato in ambiente patrizio; è anzi, la più tipica creazione della mentalità e del costume del patriziato romano. D'altra parte si può esser certi, pensiamo, che i creatori del tipico ritratto romano di età repubblicana furono artisti di educazione greca, posti al servizio di una ideologia tipicamente romana e patrizia.

L'arte del ritratto è un genere artistico equivoco che nasce da una forte spinta sentimentale o ideologica, ma si realizza piuttosto attraverso una tecnica che un'intuizione formale. Non in tutte le civiltà l'arte del ritratto fiorisce e non in tutti i momenti di una stessa civiltà. In genere, il ritratto realistico, fisionomico e caratterizzante un preciso individuo è sempre frutto di una civiltà urbana, profondamente politicizzata, con una classe sociale dominante legata a una propria tradizione e largamente fornita di mezzi.

73. Roma. Ritratto di un patrizio romano. Prima metà del I secolo a.C. Roma, Collezione Torlonia. Marmo. A. m 0,35 (senza il busto).

GLI ANTECEDENTI: IL RITRATTO NELLA GRECIA ELLENISTICA

In Grecia, il ritratto fisionomico sorse tardi e non prima che remore di carattere etico-politico fossero cadute sotto l'illuminismo della sofistica. Il primo ritratto fisionomico fu probabilmente quello di Platone, posto da un non-greco in onore del filosofo, in luogo pubblico dedicato alle Muse, dopo la sua morte, cioè dopo la metà del IV secolo a.C. Era ancora un ritratto pubblico, e questo è sempre, in ogni tempo, più o meno un ritratto intenzionale o di ricostruzione. Il vero ritratto fisionomico nasce nella sfera privata. E perciò il ritratto greco sviluppò il suo carattere di ritratto fisionomico soltanto nell'età dell'ellenismo. Pochissimi sono i ritratti greci che si sono salvati, essendo essi per solito in bronzo. Ma sulle monete dei sovrani ellenistici vediamo un riflesso della grande ritrattistica greca piegarsi a ogni sfumatura fisionomica ed espressiva dei soggetti trattati: dal realismo pungente del ritratto di Antioco I di Siria (281-261 a.C.) a quello oggettivo di Mitridate IV re del Ponto (169-150 circa a.C.), all'estro esaltato che solleva il labbro, fissa lo sguardo e agita i capelli di Mitridate VI (121-63 a.C.). Si sono spesso dimenticati i pochi documenti superstiti della grande ritrattistica greca di fronte alla massa che abbiamo di dozzinali repliche e copie scadenti di ritratti greci prodotti in età romana per adornare le biblioteche, i teatri, le case. A confronto di questa produzione commerciale, i ritratti originali di arte romana che abbiamo, contrastano per la loro incisività e freschezza. Si è quindi parlato, troppo a lungo ed esclusivamente, di un'arte del ritratto di età romana, come se il ritratto privato fosse una assoluta prerogativa di questa civiltà artistica. Poi, rivolto l'interesse anche all'arte etrusca, si

74. Roma. Presunto ritratto di Silla. 80-75 a.C. Venezia, Museo Archeologico. Marmo. A. m 0,26.

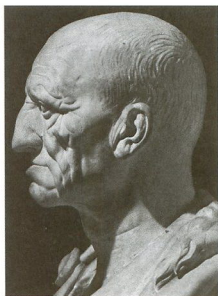
è creduto di trovare in questa il precedente diretto del ritratto romano. In realtà, tutte queste affermazioni, che sono entrate in circolazione nella nostra cultura scolastica, debbono essere modificate in base a più attenta indagine.

Intanto, dobbiamo constatare che nessun ritratto fisionomico, realistico, si trova nell'arte etrusca e italica prima della metà del IV secolo, cioè prima che il ritratto fisionomico si affermi in Grecia. I tratti delle figure che prima di tale epoca si trovano distese sui sarcofagi o dipinte nelle tombe sono del tutto generici, assai più generici dei ritratti convenzionali o di ricostruzione che si hanno in Grecia nello stesso tempo. Più tardi, nell'arte etrusca, una tendenza alla vivace caratterizzazione conferisce spesso espressione, apparentemente individuale, a teste che poi il confronto dei numerosi soggetti analoghi dimostra sicuramente di maniera: non ritratti individuali, ma niente altro che tipi di condizioni umana: il giovane, l'anziano, la giovinetta, la matrona. Nei pochi, pochissimi casi di ritratti che possiamo ritenere individuali, si ha un evidente riflesso del ritratto ellenistico. (Tutto questo potrà essere documentato meglio nel volume che tratterà dell'arte etrusca e dell'arte italica prima della conquista romana.)

Abbiamo già detto come Roma si valesse della produzione artistica etrusca e medio-italica prima che si costituisse un linguaggio figurativo specificamente romano. A quella produzione medioitalica appartiene, abbiamo detto, l'impressionante testa del cosiddetto "Bruto" del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio; vi appartiene anche la testa, pur essa in bronzo, proveniente dall'Abruzzo, conservata nel Cabinet des Médailles della Bibliothèque Nationale di Parigi. (Come luogo di ritrovamento è stato generalmente indicato Bovianum; in realtà essa proviene da San Giovanni Scipioni, luogo che dista 18 km in linea d'aria da Bovianum.) Questo ritratto dipende strettamente dalla ritrattistica ellenistica, e forse dell'area macedone. Nella redazione provinciale questa assume particolare intensità di espressione e ricorre a tecniche "impressionistiche", come il punteggiato della barba, derivato dalla pratica della terracotta. Questo superstite cimelio in bronzo era senza dubbio, come il "Bruto",

un ritratto onorario, pubblico. Invece il tipico ritratto romano repubblicano nasce nella sfera privata e precisamente in quella del culto familiare, piuttosto che in quella funeraria, anche se poi si estenderà all'immagine da porsi sulla tomba. E una diversità di genere e di stile distinguerà sempre, almeno sino all'età degli imperatori Flavi, il ritratto privato da quello pubblico.

Come sulla tomba ci si potesse accontentare, anche in età romana avanzata (I secolo a.C. e d.C.), di un semplice segno di immagine umana, lo dimostrano i numerosi cippi della necropoli romana di Taranto (conservati in quel Museo) dei quali è sufficiente dare anche un solo esempio: sono teste generiche brutalmente inserite sopra una forma geometrica. Ma il culto del defunto assume in Roma un aspetto tutto particolare nelle famiglie patrizie.

Possediamo a questo proposito un documento molto interessante in un testo letterario, che assume particolare valore dalla situazione del suo autore. Roma infatti, prima di giungere alla invasione militare, aveva cercato di insinuarsi in Grecia con mezzi diplomatici. Mentre concedeva ad Atene taluni vantaggi, si fece consegnare però mille cittadini che furono trattati come ospiti, ma che non per questo non erano, in realtà, ostaggi e che tali rimasero per ben diciassette anni. Tra questi venne a Roma, nel 166 a.C., Polibio, il futuro storico. Figlio di un personaggio in vista nella Lega Achea, era avanzato nella carriera militare e aveva avuto una educazione superiore. Contava circa quarant'anni quando venne a Roma. La narrazione che questo intellettuale aperto e di animo libero ci ha lasciato della civiltà romana del suo tempo è tra i documenti più importanti e anche più antichi, oltre che genuini, che noi possediamo. E sono tra le più elevate pagine della letteratura di tutti i tempi quelle nelle quali Polibio narra il sorgere della sua amicizia con Scipione Emiliano, della cui famiglia era ospite, che egli educò e che vent'anni dopo accompagnerà come consulente all'assedio di Cartagine. Nella sua lucidità intellettuale, Polibio riconosce che il tempo lavorava per i Romani e che la loro conquista dell'Oriente mediterraneo, Grecia compresa, era inevitabile. Pur essendo ben disposto, egli nota tutto ciò

75. Roma. Ritratto di un patrizio romano. Prima metà del I secolo a.C. Roma, Collezione Torlonia. Marmo. A. m 0,35 (senza il busto).

76. Roma, Collezione Barberini. Statua raffigurante un patrizio con immagini di antenati (cosiddetta "statua Barberini"). Fine del I secolo a.C. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori. Marmo. A. m 1,65.

77-78. Statua Barberini (part.): i due busti-ritratti. Roma, Palazzo dei Conservatori.
Il busto-ritratto era sconosciuto all'arte greca; invece nell'ambiente etrusco e romano una testa isolata rappresenta già l'intera personalità.

che trovava di diverso dai costumi della Grecia e ciò che lo colpì in modo particolare, come uso non altrove veduto, fu il rituale funerario del patriziato romano. Merita il conto di leggere quanto egli scrive (l. VI, 53 delle *Storie*):

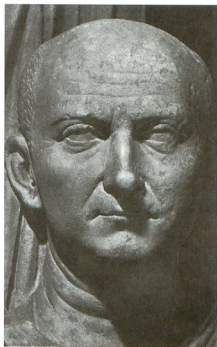
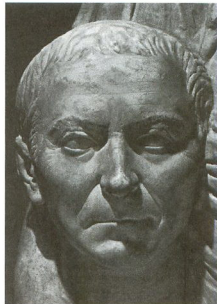
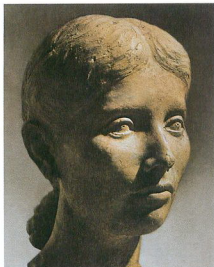
"Quando qualche illustre personaggio muore, celebrandosi le esequie, è portato con ogni pompa nel Foro presso ai cosiddetti rostri e ivi posto quasi sempre diritto e ben visibile, raramente supino.

Mentre tutto il popolo circonda il feretro, il figlio, se ne ha uno maggiorenne e se si trova presente, o in mancanza qualcuno della famiglia, sale sulla tribuna, rammenta le virtù del morto e le imprese felicemente compiute in vita. Perciò tra la moltitudine non solo coloro che hanno preso parte a quelle imprese, ma anche gli estranei, gli uni richiamando alla memoria e raffigurandosi gli altri il passato del defunto, tutti si commuovono a tal punto che la perdita appare non limitata a coloro che sono in lutto, ma comune a tutto il popolo.

Dopo la *laudatio funebris*, il morto si seppellisce con gli usuali riti funebri e la sua immagine, chiusa in un reliquario di legno, viene portata nel luogo più visibile della casa.

L'immagine è una maschera di cera che raffigura con notevole fedeltà la fisionomia e il colorito del defunto. In occasione di pubblici sacrifici espongono queste immagini e le onorano con ogni cura; e quando muore qualche illustre parente le portano in processione nei funerali, applicandole a persone che sembrano maggiormente somiglianti agli originali per statura e aspetto esteriore.

Costoro, se il morto è stato console o pretore, indossano le toghe preteste (cioè orlate di porpora), se censore toghe di porpora, e ricamate in oro se ha ottenuto il trionfo o qualche altra onorificenza del genere.

Tutti costoro avanzano sui carri, preceduti dai fasci, dai littori, e dalle altre distinzioni, alle quali ciascuno aveva diritto secondo le cariche ricoperte in vita e, quando giungono alla tribuna dei rostri, tutti si seggono in fila sulle sedie curuli. Non è facile per un giovane che aspiri alla fama e alla virtù vedere uno spettacolo più bello di questo. A chi mai non sarebbe di incitamento la vista delle immagini, per così dire, vive e ispi-

LO "IUS IMAGINUM", IL DIRITTO DI TENERE LE IMMAGINI DEGLI ANTENATI NELL'ATRIO DELLA CASA

79. Lazio. Ritratto femminile. Fine del I secolo a.C. Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlungen. Terracotta. A. m 0,19.

ranti di uomini famosi per i loro meriti? Quale spettacolo potrebbe essere più bello di questo?
Quando ha finito di parlare del morto, l'oratore incaricato dell'elogio funebre ricorda i successi e le imprese dei suoi antenati, dei quali sono presenti le immagini, cominciando dal più antico. Così, rinnovandosi continuamente la fama di virtù degli uomini valorosi, si immortala la gloria di coloro che hanno compiuto qualche nobile impresa e il nome di coloro che hanno servito bene la patria è conosciuto da tutti e si trasmette ai posteri. E, quel che più importa, i giovani sono spinti a sopportare tutto per procacciarsi la gloria che si accompagna ai valorosi". Sin qui Polibio.
Questo straordinario rituale legato al culto degli antenati e soprattutto all'esaltazione della gloria patrizia, appare non influenzato da contatti con il mondo greco. Esso non prevede affatto il ritratto del defunto sulla sua tomba, ma si lega strettamente a una concezione, che è essenzialmente politica, regolata da vincoli religiosi e da norme giuridiche del tutto particolari, il *ius imaginum*. È questa l'espressione giuridica di un diritto che si concretava nel privilegio di tenere le immagini degli antenati nell'ambiente centrale della casa, l'atrio.
Queste immagini dovevano conservarsi ciascuna entro un armadietto a sportelli, che il membro più autorevole della casa apriva solo in determinate occasioni. Ogni armadietto era munito di una iscrizione col nome e i titoli del defunto e veniva a comporre, con tutti gli altri, un albero genealogico (Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 6). Questo diritto alle immagini era strettamente gentilizio; esso appartiene ai discendenti e ai consanguinei; la moglie porta con sé le immagini dei propri antenati che vengono inserite nella serie già esistente nella casa del marito. Sappiamo di incidenti e di proteste per l'inserzione dell'immagine di un estraneo nella serie di una gente (Plinio, *loc. cit.*, 8). Tutto questo porta di conseguenza che di una *imago* si dovettero andar facendo numerose repliche, per seguire gli appartenenti ai vari rami della famiglia. Quando le immagini di cera furono sostituite da busti in scultura, anche di questi si dovettero fare molte repliche, alcune subito, altre in epoche successive. Dobbiamo perciò arrivare alla conclusione che solo un ristretto numero dei ri-

80. San Giovanni Scipioni. Ritratto, frammento di statua. III-II *secolo a.C. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Bronzo. A. m 0,27. Questo ritratto risente fortemente dell'influsso della ritrattistica ellenistica, e forse dell'area macedone.*

tratti di "stile repubblicano" che ci restano sono stati eseguiti effettivamente in quel tempo. La maggioranza, e specialmente quelli identificabili come membri di grandi famiglie patrizie, ci sono pervenuti solo in repliche più tarde, di età imperiale, dove lo stile originario si mescola con elementi di stile diverso, cioè del tempo nel quale la copia è stata eseguita. Ciò rende spesso incerta l'attribuizione cronologica attraverso l'analisi dello stile.

Il *ius imaginum* rimase esclusivamente patrizio, sino a che solo i patrizi furono ammessi alle magistrature ordinarie; poi fu esteso a quelle famiglie plebee che si ritenevano oriunde da ceppi familiari patrizi, e infine ai discendenti di tutti coloro che avevano ricoperto delle magistrature superiori (curuli).

Il Senato, espressione del patriziato, era ereditario; ma persone che fossero di nascita libera e che possedessero il requisito di un milione di sesterzi (o 250 000 denari) potevano aspirare a entrarvi attraverso l'elezione

a questore e poi edile o tribuno del popolo, pretore, console. Con ciò l'uomo nuovo entrato al Senato non diveniva un patrizio; ma i suoi discendenti avrebbero ormai fatto parte della *nobilitas.* In questa età solo gli appartenenti al Senato divenivano proconsoli nelle province e comandanti delle legioni. Noi vediamo dunque come il concetto della *nobilitas* fosse sempre strettamente legato al ritratto familiare. Sallustio (*Bell. iug.*, LXXXV, 25) mette in bocca a Mario aspre parole contro i patrizi romani che lo disprezzavano: "Perché non ho immagini (di antenati) e la mia nobiltà è nuova". Segno di vecchia nobiltà era di avere l'atrio della casa "pieno di immagini affumicate" (Seneca, *Epist.*, 44, 5). Le immagini dei condannati non apparivano nei funerali di un altro membro della famiglia e le immagini degli antenati non venivano portate nei funerali di un membro che avesse subito condanna (Tacito, *Ann.*, III, 76).

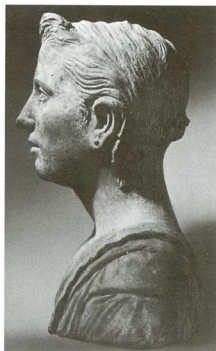
L'IMPORTANZA POLITICA DEL RITRATTO

Il ritratto assume dunque nella vita romana una importanza del tutto particolare; ma un'importanza innanzi tutto politica e di casta, ben prima e piuttosto che artistica. È evidente che questa importanza del ritratto come espressione dell'aristocrazia senatoriale dovette venir esaltata in un periodo di ripresa del patriziato e delle sue prerogative, quale fu il periodo della reazione aristocratica dell'età di Silla, dopo le grandi paure che le riforme dei Gracchi avevano mosso. Le prime leggi contro quelle riforme furono votate nel 121 a.C. e si ebbe un primo periodo di reazione fino al 111; poi la guerra contro la sollevazione degli schiavi in Sicilia (104-100) e la lotta contro i pirati condussero a un secondo e più deciso periodo di reazione patrizia a partire dal 98, che dovette attenuarsi con l'aperta ribellione degli alleati latini ("guerra sociale" 91-88 a.C.) e la conseguente concessione a tutti gli Italici del diritto di cittadinanza.
Nelle aspre contese interne, la fazione più reazionaria del Senato trovò in Silla il proprio uomo, che non esitò a marciare su Roma e più tardi a distruggere, con veri e propri eccidi in massa, Sanniti ed Etruschi, mentre in Roma la fazione avversa veniva annientata con le proscrizioni, le confische dei beni, gli assassini. La dittatura di Silla (82-79 a.C.) comportò un forte accrescimento dei poteri del Senato, un aumento nel nu-

81. Palestrina (Praeneste). Busto funerario. I secolo a.C. Palestrina, Museo Prenestino Barberiniano. Pietra calcarea. A. m 0,43.

mero dei suoi componenti, e una limitazione del tribunato. La nuova costituzione da egli istituita rimase in vigore anche dopo la sua morte e fino al consolato di Pompeo nel 70 a.C., dunque per dodici anni. È nel corso di quel cinquantennio di ripresa di dominio e di coscienza di se stesso del vecchio patriziato, e particolarmente nell'età sillana, che nasce il tipico ritratto repubblicano romano come una particolare variante del realismo ellenistico. Esso si svilupperà sino al tempo del secondo triumvirato, quello di Antonio, Ottaviano e Lepido (43-32 a.C.).

L'inizio lo possiamo dedurre soprattutto dalla osservazione di alcuni ritratti su monete. Sulle monete non fu consentito di porre l'immagine di persone viventi, sinché Giulio Cesare non infranse questa disposizione, e poi il Senato ne fece concessione a Ottaviano. I magistrati monetali posero pertanto sovente sulle monete i ritratti di loro antenati illustri. Gli studi condotti a questo proposito (specialmente da Bernhard Schweitzer sul finire della seconda guerra mondiale) hanno concluso che questi ritratti monetali riproducono quasi sempre e più o meno fedelmente quelli che erano stati eseguiti al tempo del personaggio in questione. E sono tutti personaggi stati in carica tra gli anni 90 e 70 a.C., gli anni, appunto, della ripresa patrizia. Ma furono questi anche gli anni che segnano la violenta distruzione dell'economia della provincia dell'Asia Minore: una conseguenza ne fu l'emigrazione a Roma degli artigiani e degli artisti che lavoravano per una clientela di lusso: argentieri, incisori di gemme, scultori.

Il particolare stile ritrattistico che sorge in questo tempo a Roma si distingue per un minuzioso realismo, che ama descrivere le accidentalità dell'epidermide quasi si trattasse di un rilievo geografico. Si pone attenzione piuttosto all'analisi che all'effetto d'insieme. Ma, soprattutto, in contrasto voluto con la mondana e intellettuale eleganza del cittadino ellenistico, qui si intende celebrare l'austerità e la forza di volontà di una stirpe di vecchi contadini usi alla fatica e alla disputa politica, pieni di fierezza sul passato della propria stirpe. Mai prima di allora si era creato un tipo di ritratto che esprimesse una così totale aderenza alla realtà oggettiva, privo di lenocini estetici e di mondana amabilità. Ma è pro-

82. Cerveteri (Caere). Busto femminile. Prima metà del I secolo a.C. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Terracotta. A. m 0,347.

83. Roma (?). Ritratto virile (busto). Circa 43-32 a.C. (II triumvirato). San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage. Bronzo. A. m 0,39.

prio con questi caratteri che il tipico ritratto repubblicano si dimostra appartenente solo a una determinata classe o categoria di persone.
Infatti, nello stesso tempo noi troviamo in Roma anche il riflesso del ritratto ellenistico patetico, dall'espressione un po' teatrale ed enfatica o il ritratto obiettivo, naturalistico, con quel tanto di sobria eleganza che lo rende accettabile negli ambienti aristocratici.

LA STATUA BARBERINI

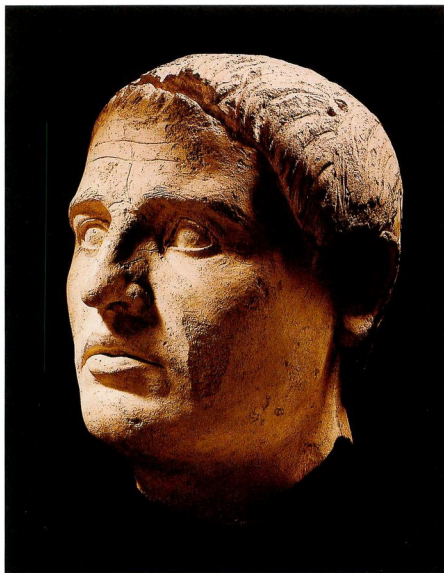
Una statua, già in Palazzo Barberini (ora al Museo Nuovo dei Conservatori) riassume, in certo modo, quanto abbiamo qui detto sul particolare ambiente nel quale nasce il ritratto tipicamente romano. Vediamo un uomo in toga, che porta due busti. Il busto-ritratto era sconosciuto all'arte greca, che non tollera così artificiose amputazioni dell'organicità umana; invece nell'ambiente etrusco e romano (come anche nell'ambiente celti-

co), una testa isolata rappresenta già l'intera personalità. La forma del busto di età repubblicana, limitata a poco più del collo, sarà da porsi come tipologia, anche se non come espressione artistica, in connessione con l'uso delle maschere degli antenati. Ma sarebbe erroneo postulare (come è stato fatto) una diretta derivazione dello stile del ritratto repubblicano dalla maschera mortuaria desunta dal calco. Certi tratti, come gli zigomi sporgenti in un volto emaciato, appena coperti da una pelle tesa, quali si vedono in uno o due esempi di ritratti di questo tempo, possono bene essere elementi fisionomici desunti dalle maschere funerarie; ma sono elementi che si inseriscono nella problematica che abbiamo accennato. I due busti della statua Barberini, comunque, non appartengono allo stile peculiare del ritratto patrizio di età sillana. Appartengono all'oggettivo naturalismo di tradizione ellenistica e medio-italica: il busto tenuto con la mano destra si dimostra, da precisi confronti, per il taglio e il trattamento delle forme, riproduzione di un ritratto creato fra il 50 e il 40 a.C., mentre il busto tenuto nella mano sinistra, che presenta col primo innegabili somiglianze fisionomiche, cioè di famiglia, appare ricavato da un esemplare di circa una generazione dopo, attorno agli anni 20-15 a.C. Purtroppo la testa della statua non è quella originaria, che è andata perduta, ma una testa antica adattata alla statua in tempi moderni, databile agli anni Trenta, mentre la statua dimostra, con il tipo e il trattamento della toga, di appartenere già all'età augustea. Nel suo aspetto originario questa statua doveva dunque rappresentare una documentazione attraverso tre generazioni: 50-40, 20-15 a.C., primi anni dell'era volgare.
La testa oggi posta sulla statua Barberini è un tipico ritratto del tempo del secondo triumvirato (43-32 a.C.) quando il compromesso tra forme ellenistiche e tendenza al documento veristico era maturato. Appartiene allo stesso tempo la replica di un bel ritratto, che fu un tempo, senza vero fondamento, identificato con Silla (Venezia, Museo Archeologico, proveniente da Roma). Ma il migliore esemplare di questo tipo di ritratti, un originale in bronzo, è il busto che si conserva all'Ermitage di San Pietroburgo, passato al Museo nel 1928 dal vecchio fondo statale, purtroppo privo di indicazione di provenienza. Da una scultura simile doveva

esser stata ricavata l'immagine di Marco Bruto, l'uccisore di Cesare, che vediamo sulle monete d'oro del 43 a.C.
Il ritratto di tipo oggettivo, di semplice naturalismo, ha anch'esso la sua matrice nell'ellenismo medio-italico e perciò se ne trovano umili precedenti e modesti contemporanei nelle generiche teste votive provenienti dai santuari del Lazio e dell'Etruria meridionale. Talora da questo ambiente escono pezzi di particolare qualità, come una testa virile a Tarquinia e una dolce testa femminile dei Musei di Berlino, o il busto femminile del Museo Gregoriano in Vaticano. In età augustea questo semplice oggettivismo assumerà elementi neoclassici dell'atticismo, tanto che le dozzinali terrecotte votive non si differenzieranno poi, come vedremo, troppo sensibilmente dalle prime immagini di Ottaviano.

Il ritratto romano del I secolo a.C. non può dunque affatto comprendersi tutto sotto una sola etichetta o una sola definizione. La base di una comune ricerca di realismo ha un fondamento piuttosto ideologico che artistico e prende aspetti assai diversi, che possono riportarsi ad almeno quattro correnti formali, che hanno provenienza diversa, ma che in Roma si incontrano e si mescolano. Accanto alle correnti, alle quali abbiamo già accennato, del ritratto semplice e oggettivo di ascendenza medio-italica e al ritratto della tendenza patrizia che nasce attorno all'età sillana, abbiamo ritratti schiettamente ellenistici, ricchi di modellato e di un plasticismo un po' barocco (come quello del console Flaminino sulle sue monete coniate in Grecia) e ritratti che derivano ancora dalla tradizione medio-italica, ma hanno anche assorbito il più recente insegnamento ellenistico. Sono tra questi alcuni degli esemplari più caratteristici per questo aspetto dell'arte romana repubblicana. Essi conservano, dalla tradizione italica abituata a trattare la terracotta, taluni espedienti formali che, anche nell'esecuzione in pietra o in marmo, ricordano il modellato della creta.

IL "GENERALE" DI TIVOLI

Uno degli esempi più tipici di quella commistione di elementi ellenistici e romani è la statua di un "generale", trovata a Tivoli (Roma, Museo Nazionale). Non bisogna dimenticare che presso questo popolo conqui-

84. Tarquinia. Ritratto virile. II-I secolo a.C. Tarquinia, Museo Nazionale. Terracotta. A. m 0,23.

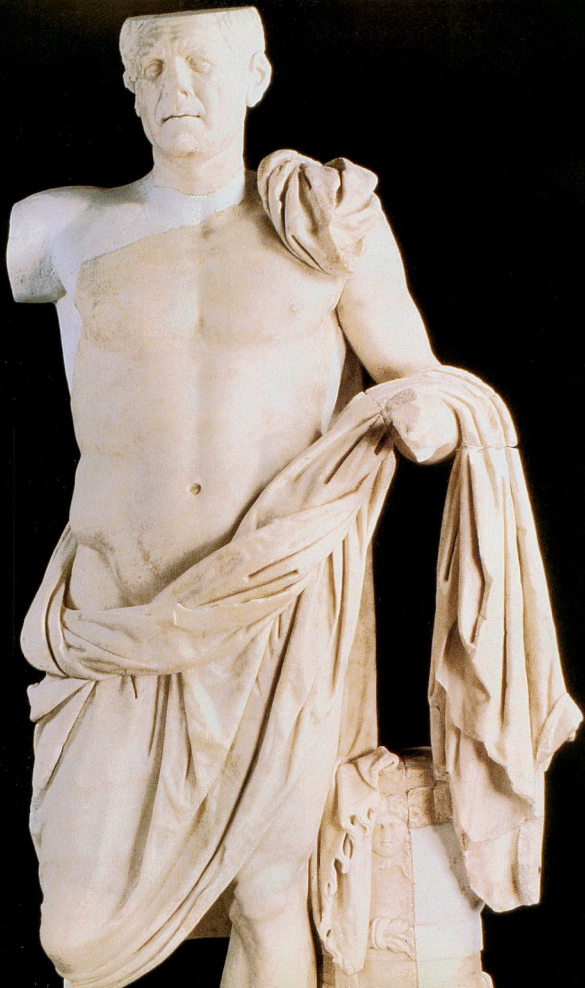
statore, che furono i Romani, non vi era in questo tempo, e non vi fu ancora per secoli, un ruolo di ufficiali di carriera e che il generale vittorioso entrando nell'Urbe doveva deporre la veste del guerriero e presentarsi al Senato come cittadino. La statua ci mostra una figura nuda, panneggiata "all'eroica", come venivano raffigurati gli eroi della leggenda greca, ma con un panneggio più abbondante e collocato con maggior riguardo al pudore personale. La corazza, che designa il personaggio nella sua qualità di militare, è posta da un lato, come un attributo (e serve da puntello alla statua).

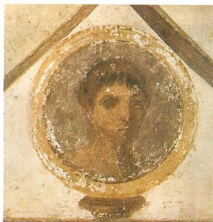
Plinio (*Nat. hist.*, XXXIV, 18) dice esplicitamente che era "uso greco non coprire il corpo; i Romani, invece, da soldati quali sono, aggiungono la corazza". Ma egli scriveva al tempo dell'imperatore Vespasiano, più di un

secolo dopo la possibile datazione della statua di Tivoli, quando le immagini statuarie degli imperatori rivestiti dell'armatura erano divenute abituali, obbligatorie. Qui, invece, siamo all'inizio, ancora nel periodo di formazione del ritratto in corazza. Il volto, così plastico, deriva il suo ricco modellato e le labbra leggermente aperte al respiro dalla ritrattistica ellenistica; ma quel tanto di patetico che viene da essa è attenuato dalla eccessiva ricerca di dettaglio che è un elemento della ritrattistica sillana, patrizia, e che inserisce in questa testa una contraddizione formale che si traduce in una espressione di incertezza, di esitazione, contrastante con l'impostazione "eroica" della statua. Vediamo dunque, sia nell'iconografia dell'insieme, sia nel dettaglio del ritratto, una duplicità di correnti artistiche e di motivi di contenuto, che non è ancora risolta, ma che è tipica per caratterizzare l'ambiente romano di questo tempo. Quale tempo? Si è discusso non poco sulla datazione da attribuire a questa statua; le conclusioni più ragionevoli sembrano indicare il periodo subito dopo Silla, fra il 78 e il 68 a.C. Il militare raffigurato potrebbe essere stato dunque uno dei generali di Lucullo nella sua azione di riordinamento della provincia dell'Asia. A noi rimane, di questa grande impresa politica e militare, il dolce frutto dell'albero del ciliegio, da Lucullo trapiantato in Occidente. Ed è già qualcosa.

85. Roma. Ritratto di giovinetta. Metà del I secolo a.C. Roma, Villa Albani. Marmo. A. m 0,34.

86. Tivoli (Tibur). Statua di un generale al tempo delle guerre mitridatiche. Prima metà del I secolo a.C. Roma, Museo Nazionale. Marmo. A. m 1,88; A. con la base m 1,94. La statua ci mostra una figura nuda, panneggiata "all'eroica", come venivano raffigurati gli eroi della leggenda greca, ma con un panneggio più abbondante e collocato con maggior riguardo al pudore personale.

Con l'età augustea la prevalenza del gusto neoattico negli ambienti della società più elevata attenua di molto la corrente del plasticismo ellenistico e introduce da Alessandria alcune raffinatezze che porteranno al ritratto di Ottavia, la sorella di Augusto (vedi capitolo 4, p. 227) e al fresco, delicato busto di giovinetta della Collezione Torlonia. La tipologia del ritratto patrizio austero e sdegnoso non viene più accettata da una società che tiene a mostrarsi più duttile, colta e partecipe delle eleganze ellenistiche. Ma il tipo del ritratto patrizio di età sillana viene continuato, in ritardo, nelle stele funebri dei liberti e dei piccoli commercianti e da Roma si estende alla provincia italiana; diviene, in provincia, lo stile caratteristico del ritratto romano. Esso ci dà statue maschili e femminili, come certi esemplari campani del Museo di Napoli e numerose stele a Ravenna e nelle cit-

87. Campania. Statua funeraria.
I secolo a.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Pietra calcarea. A. m 2,10.

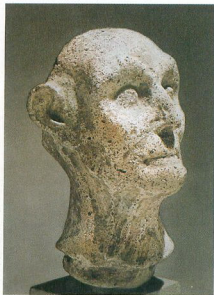
88. Ravenna. Stele funeraria della famiglia di P. Longidienus, costruttore navale. I *secolo. Ravenna, Museo Nazionale. Marmo. A. m 2,66.*

89. Roma, Via Portuense. Ritratto clipeato dipinto in una tomba. II secolo. Roma, Museo Nazionale. Affresco.

90. Pompei. Ritratti su clipei appesi in un edificio. I secolo. Pompei, Casa dell'Impluvio. Affresco.

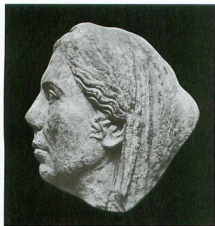
91. Ostia. Ritratto su uno scudo (imago clipeata). I secolo. Ostia, Museo. Marmo. A. m 0,80.
L'origine di questo tipo di ritratto è greca; esso aveva un significato di particolare onoranza per il personaggio raffigurato, quasi un primo passo verso l'apoteosi.

tà della pianura padana, dove si conserva a lungo. Sono monumenti funerari di piccola gente che si fa raffigurare come usavano, un tempo, i gran signori; e ciò mi dà il sospetto che si tratti più spesso di una permanenza tipologica, piuttosto che di ritratti. Rischiosa, perciò, la cronologia in base alla moda delle acconciature.

Ma c'è anche un altro tipo di ritratto che, almeno per la sua iconografia esterna e per il suo originario significato, deve essere ricordato: è quello che veniva detto *imago clipeata*, cioè immagine sullo scudo.
L'origine di questo tipo di ritratto è greca, come attestano esplicitamente le fonti letterarie antiche. Era, in Grecia, l'unico aspetto ammissibile per un ritratto plastico che non fosse una statua intera e aveva un significato di particolare onoranza per il personaggio ritratto, una elevazione sugli scudi, quasi un primo passo verso l'apoteosi. Originariamente il ritratto su clipeo non poté essere altro che metallico, in metallo più o meno prezioso. Infatti anche quando l'originaria forma dello scudo divenne piuttosto una cornice rotonda, questa conservò spesso forme metalliche, anche se eseguita in pietra o addirittura in pittura. Anzi, la *imago clipeata* in pittura divenne frequentissima e la troviamo anche nell'uso funerario. Tipologicamente poi essa resiste attraverso tutto l'impero, sui sarcofagi, nelle tombe monumentali, sui monumenti onorari.
In Grecia, clipei sono documentati nel santuario delle divinità di Samotracia attorno al 100 a.C. In Roma, stando a una notizia di Plinio (complicata da un evidente scambio di persona occorso nel compilare le sue notizie) le prime immagini clipeate con ritratti di privati sarebbero state poste nel tempio di Bellona da un Appio Claudio (probabilmente il *Pulcher)* attorno all'anno 80, seguito da M. Emilio, nel 78, che collocò tali clipei nella propria casa. Pitture pompeiane (Casa dei Vettii, Casa dell'Impluvio) di età flavia ci mostrano come clipei metallici con teste a rilievo venissero appesi negli intercolumni.
Da tutto questo sembra si possa concludere che nell'età repubblicana assistiamo al processo di formazione di quello che sarà poi il ritratto romano durante i secoli dell'impero. L'ultimo secolo avanti l'era volgare co-

stituisce una specie di crogiuolo nel quale si fondono, in Roma, gli elementi culturali diversi.

Come anche per altre manifestazioni artistiche avremo modo di constatare, il processo di formazione consiste nel raggiungere l'equilibrio fra un concetto di fondo genuinamente romano e il modo di dare a esso espressione artistica attraverso la tradizione formale ellenistica. Di genuinamente romano, non vi è tanto una particolare forma attraverso una elaborazione di principi artistici; ma vi è un robusto presupposto di contenuto, una precisa ideologia, che si cerca di esprimere adattandovi i principi formali diversi che corrono nella cultura del tempo. Nelle fonti letterarie vi sono vari accenni che fanno supporre che accanto alla maschera in cera ricavata dal calco del vero volto del defunto, la forma più antica del ritratto fosse quella dell'immagine dipinta sopra una tavoletta di legno (*cera* e *tabula* ancora in Marziale, XI, 102); va inoltre notato che Plinio parla dell'arte del ritratto all'inizio del suo libro dedicato alla pittura, il XXXV della sua *Naturalis historia*, e ciò ci dice quanta importanza avessero i ritratti dipinti dei quali ci restano straordinari esempi in Egitto, ma che esistevano anche a Roma. Comunque, è evidente per chiunque abbia un po' di intendimento artistico, che il passaggio dal dato materiale della maschera al ritratto che restituisse in espressivo linguaggio formale l'aspetto della stessa persona in vita, non avviene in modo meccanico, ma avviene con la stessa problematicità di ogni passaggio da un'immagine della realtà naturale a una immagine della realtà artistica. La maschera è dunque una matrice "ideologica" e non una matrice formale del ritratto romano.

DALLA MASCHERA FUNEBRE AL RITRATTO

Il ritrovamento di piccole teste di cera poste direttamente su piccole basi in un larario di Pompei (Casa del Menandro), che dovettero essere immagini del tutto generiche e in ogni caso non derivate dalla maschera presa sul volto del defunto, ha rafforzato l'opinione che l'uso della maschera (non attestato da nessun documento per un'età anteriore al passo di Polibio) non fosse di età remota, ma fosse già un modo di dare espressione al desiderio di fissare i tratti degli antenati, desiderio che dovette essere fortissimo nelle famiglia patrizie, tanto da codificarne e limitarne il

92. Roma o Lazio. Ritratto derivato da una maschera funebre. I secolo a.C. Parigi, Museo del Louvre. Terracotta. A. m 0,195.

93. Roma, Via Statilia. Stele funeraria raffigurante due sposi della media borghesia. Metà del I secolo a.C. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori, Museo Nuovo. Marmo scadente. A. m 1,80.

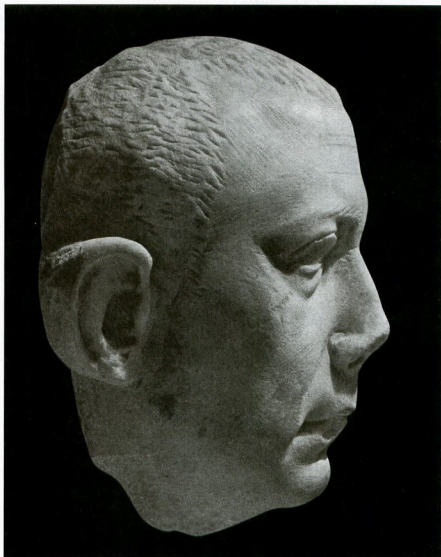
diritto in una legge. In ogni caso, se i Greci attribuivano al fratello dello scultore Lisippo, e quindi alla seconda metà del IV secolo, l'invenzione del calco in gesso, presupposto all'esecuzione della maschera in cera, potremmo avere un elemento per stabilire il più remoto uso eventuale di questo aspetto delle immagini degli antenati (anche se calchi in gesso si trovano effettuati in Egitto fin da età molto remota).

Il miglior documento che abbiamo del rapporto fra la maschera e il ritratto è una testa in terracotta del Museo del Louvre (Collezione Campana) con il collo appoggiato a una piccola base. Certo proviene da Roma stessa o dal Lazio; ma anche questa già mostra una elaborazione artistica che va nella stessa direzione del tipico ritratto repubblicano.
Poiché l'*imago*, l'immagine degli antenati, fissata nella maschera ricavata dal calco, non era di per sé un fatto artistico, né conteneva in sé una concezione plastica, è stato solo attraverso il contatto con una tradizione di altissima forma plastica, come quella del ritratto ellenistico, che la civiltà romana ha trovato, a un certo momento, una sua propria espressione nell'arte del ritratto. Il ritratto è strettamente legato all'espressione artistica ufficiale, di parata e di propaganda: ad Augusto saranno poste, in vita, e nella sola città di Roma, circa ottanta statue di argento oltre a tutte le altre (come è detto nel suo testamento, II, 24). Perciò il ritratto rimarrà sempre una espressione tipica dell'arte romana, una delle sue glorie. Ma la storia della sua formazione è, come abbiamo cercato di chiarire, assai complessa. Si potrebbe riassumerne la problematica col dire che essa rappresentò lo sforzo di conciliare con le esigenze formali di uno stile plastico, duttile, sensibile al variare della epidermide e al valore espressivo, la volontà di una documentazione quanto più possibile esatta fin nel minimo dettaglio, precisa anche se inerte, che costituiva il presupposto del culto domestico delle immagini degli antenati nelle famiglie patrizie.
Quasi al termine dell'età repubblicana la conciliazione tra queste diverse e in parte opposte esigenze è avvenuta e il ritratto romano tipico si è costituito. Ma esso è scaturito da un concetto nuovo della forma artistica.

94. Roma (?). Frammento di altorilievo: ritratto femminile. I secolo. Luogo di conservazione sconosciuto (mercato antiquario). Marmo.

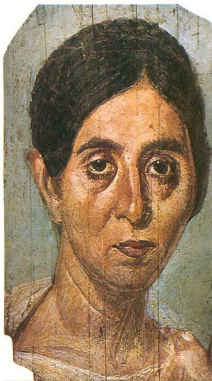
95. Palombara Sabina. Ritratto di donna anziana. Età augustea. Roma, Museo Nazionale. Marmo. A. m 0,32.

96. Ostia, Necropoli di Porta Laurentina. Frammento di un altorilievo funerario: ritratto virile. Circa 55-65. Ostia, Museo. Marmo. A. m 0,22.

97. Roma (trovato nel Tevere). Ritratto di un sacerdote del culto d'Iside. I secolo. Roma, Museo Nazionale. Marmo. A. m 0,33.

Ormai il ritratto realistico del secondo triumvirato si è stabilito anche nei monumenti sepolcrali della piccola borghesia, come vediamo nella stele di Via Statilia (Roma, Museo Nuovo dei Conservatori), mentre un'altra stele trovata non molto distante da quella ci mostra una coppia già partecipe del nuovo stile augusteo e partecipe, soprattutto, della raffinatezza ed eleganza che distingue la generazione della fine del I secolo a.C. dalle generazioni repubblicane. In questa seconda stele abbiamo forse il ritratto del grande industriale della panificazione, Marcus Vergilius Eurysaces e della sua moglie Atistia (se l'iscrizione trovata nelle vicinanze apparteneva al rilievo). Comunque sia da valutare l'identificazione, il distacco delle due generazioni non potrebbe essere più evidente.
Da quel tempo in avanti ogni periodo artistico, ogni variazione nelle preferenze stilistiche e nel gusto della società romana, avrà il suo riflesso nel-

l'arte del ritratto. Passano così sotto i nostri occhi gallerie eccezionali di caratteri: la dama anziana di una grande famiglia di campagna (ritratto da Palombara Sabina, Roma, Museo Nazionale), o quella di una famiglia di commercianti di Ostia, ritratti che ancora appartengono allo scorcio del I secolo a.C.; o, nell'età fra Caligola e Nerone, la esangue immagine di un sacerdote del culto isiaco (Roma, Museo Nazionale), o la sensibile modellazione di un altorilievo sepolcrale dalla Porta Laurentina di Ostia.
Tra l'età di Tito e quella di Traiano possiamo trovare dei ritratti nei quali ormai non è rimasto nulla della sobrietà stilistica che aveva caratterizzato il ritratto romano alla sua origine: un ritratto famoso come quello del Museo Capitolino di una dama dall'alta capigliatura arricciata (forse Vibia Matidia, sorella della futura moglie di Adriano?) offre l'esempio di una perfetta armonia tra mezzi stilistici e caratterizzazione di una pesonalità brillante e mondana: una testa di donna anziana (Museo Laterano) cronologicamente prossima alla precedente, dà la misura della varietà di espressioni artistiche nell'ambito di una stessa cultura e della capacità di fusione, da parte degli artisti operanti in Roma in questo tempo, delle due esigenze che presiedono a ogni ritratto in scultura: la documentazione realistica (o addirittura veristica) e la coerenza della forma plastica.

I RITRATTI DI FAYYUM

Dovremmo collocare alla stessa epoca anche il fiorire del ritratto dipinto. Iniziando il capitolo dedicato al ritratto, Plinio il Vecchio parla prima di tutto dei ritratti eseguiti in pittura, come quelli che erano i più abituali. Di tale produzione pochi sono gli esempi che si sono conservati quando non si trattava di affreschi, come quello di un modesto magistrato di Pompei insieme alla moglie. Ma la serie di ritratti, che non manca mai di stupirci quando ci soffermiamo sulla produzione artistica dell'Egitto di età romana, non era una specialità della regione del Fayyum se non per l'uso funerario che se ne fece, collegato all'uso della mummificazione. È soltanto grazie alle condizioni particolari del clima egiziano che queste opere si sono conservate, mentre ritratti analoghi esistevano, ma si sono perduti, in tutte le altre parti del mondo romano.
Sino alla crisi artistica che ha inizio con l'età di Commodo, l'equilibrio

98. Pompei. Ritratto di un magistrato municipale e di sua moglie. I secolo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Affresco. A. m 0,58.

99. El-Fayyum. Ritratto di donna anziana. II secolo. Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlungen. Encausto su legno. A. m 0,35; L. m 0,18.

DIS MANIBVS
P VITELLI SVCESSI
VITELLIA CLEOPATRA
VXOR BENE MERENTI
FECI

raggiunto fra queste due esigenze domina le pur diversissime esperienze della ritrattistica romana, che si esplica nei busti della consuetudine familiare e funeraria, nelle stele e nelle are poste sui sepolcri, e, con più distacco e adeguamento via via al ritratto ufficiale del momento, nelle statue onorarie.

Coloro che non avevano i mezzi per eternare se stessi in un grande monumento architettonico si riunivano in associazioni, che mediante una quotazione annua garantivano l'accoglimento delle ceneri in un ambiente decoroso. Abbiamo ancora ben conservati alcuni di questi sepolcreti, che, per le nicchie per lo più semicircolari aprentisi sulle pareti come ricettacoli per i colombi, vennero detti colombari: a Roma, all'inizio della Via Appia e della Via Latina ne sono ancora visibili alcuni, particolarmente grandiosi, dei liberti della casa imperiale di Augusto (Vigna Codini) e dei liberti di Marcella, la seconda moglie di Marco Vipsanio Agrippa.

Tutte queste varie forme di "esaltazione di un individuo sopra gli altri", come dice Plinio del ritratto onorario (XXXIV, 27), ci danno, al di là dell'interesse puramente artistico, la possibilità di gettare uno sguardo sopra un particolarissimo aspetto della società romana, profondamente permeata da questo attaccamento alla realtà della vita, alla volontà di durare, oltre la morte, nel ricordo degli uomini attraverso l'immagine individuale e mediante la costruzione di sepolcri grandiosi, elevantisi spesso come fortilizi (e come tali furono usati nel Medioevo), o, se i mezzi non lo permettevano, almeno con una piccola edicola, una stele: sepolcri, grandiosi o modesti che fossero, non raccolti in aree cimiteriali, ma posti lungo le strade, perché i passanti potessero vederli, leggere le iscrizioni e attraverso queste comunicare ancora con i trapassati in una ideale perpetuità di tempo e di convivenza: *non omnis moriar,* "non sarò morto del tutto".

Dobbiamo tenere conto di questo stato d'animo, di questo attaccamento, per comprendere meglio come poté avvenire che a un certo momento, quando le profonde crisi della società romana imperiale ebbero portato con sé un grande sconforto e un desiderio di fuga dal mondo, con altrettanta intensità gli uomini si gettassero in braccio a tutte quelle credenze che promettevano soddisfazione e premio al di là della morte.

100. Roma. Ara funeraria di Vitellius Successus (età flavia). Fine del I secolo. Vaticano, Museo Pio Clementino (Galleria delle statue). Marmo. A. m 0,93; L. m 0,66.

101. Roma. Ritratto di donna anziana di età flavia. Fine del I secolo. Vaticano, deposito del Museo Laterano. Marmo. A. m 0,24 (senza il busto).

CAPITOLO TERZO

I problemi dello spazio

Pittura e architettura

L'arte del mondo occidentale, dal secolo XIII al XX, e fino a quando Paul Klee non ebbe detto che l'arte non riproduce il visibile, ma lo rende visibile nelle sue molteplici variazioni di tempo, di luogo e di personalità, pose come esplicita e confessata norma del suo progredire l'imitazione della realtà, anche se poi il genio degli artisti cercò ogni volta di dare alla realtà un volto diverso, che segnasse il proprio modo di andare oltre alla stessa realtà visibile e creasse di fatto una realtà nuova e diversa, la realtà dell'arte in quel dato tempo e luogo. Il "realismo" fu un modo di prendere un mentale possesso del mondo; e perciò questa ricerca di una forma artistica fu così sovente mescolata a una ricerca di carattere scientifico, sulla geometria dello spazio, sulle qualità della luce, sull'anatomia, sul modo di essere di ogni aspetto della vita e della natura. Queste ricerche e quella volontà di prender possesso razionalmente del mondo, furono proprie, per l'Occidente, nell'età antica, della civiltà greca come di nessun'altra.
Fu questo stesso desiderio che fece poi considerare all'Europa l'arte dell'Antichità come una seconda natura, già perfezionata e chiarita, dalla quale apprendere. L'Antichità che l'Occidente europeo scoprì sua maestra fu, di fatto, l'Antichità romana. Attraverso la lettura degli autori latini e greci non si fece distinzione fra Grecia e Roma, – erano "gli Antichi" e basta – si credette di avere dinanzi a sé l'arte greca e si tentarono attribuzioni: *opus Fidiae, opus Praxitelis* si scrisse sotto ai Dioscuri delle Terme di Costantino sul Quirinale, e così avvenne in altre occasioni.
La prima traduzione in una lingua moderna, l'italiano, che venisse fatta dei capitoli della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio che trattano di opere d'arte, fu opera di un artista e fu inserita in una storia dell'arte che sotto il titolo di *Commentarii,* iniziava dalla Grecia antica e continuava fino a se stesso, Lorenzo Ghiberti, l'autore delle celebri porte del Battistero di Firenze, e ai suoi contemporanei. Questo fu tra il 1448 e il 1455.

102. Ercolano (Herculanum), basilica. Teseo libera i giovani ateniesi. Tra il 60 e il 79. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Affresco. A. m 1,90; L. m 1,53.

103. Roma, Tomba sull'Esquilino. Scena con soggetto storico. III *secolo a.C. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori. Affesco. A. m 0,875; L. m 0,45.*

La riscoperta della Grecia e la distinzione fra arte greca e arte romana fu un fatto post-rinascimentale, che appartiene alla cultura moderna. Ancora J.J. Winckelmann, che pubblicò la sua *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* nel 1764 e che viene considerato, per essa, il padre della moderna storiografia dell'arte, non sospettava che molte delle statue che egli ammirava come greche non erano originali, ma copie di età romana e spesso di qualità commerciale.

ARCHEOLOGIA, FILOLOGIA E STORIA DELL'ARTE ANTICA

La storia dell'arte dell'Antichità nacque ancella della filologia; nacque, cioè, come commento e illustrazione di testi letterari. Anche il Winckelmann, pur proponendosi di studiare le opere antiche per scoprire attraverso di esse "l'essenza dell'arte", cioè una norma estetica, prese come guida il testo di Plinio, senza pesarne il valore, e senza pensare che Plinio era altrettanto lontano dall'età di Fidia quanto lui stesso, Winckelmann, era lontano dall'arte del secolo XII, per la quale egli aveva la più assoluta incomprensione e che gli ispirava disgusto. Traendo dallo studio delle sculture greche una estetica neoclassica, non si avvide che Plinio aveva scritto togliendo le sue informazioni da autori del tardo ellenismo, partecipi, appunto, di un movimento neoclassico che aveva avuto inizio intorno al 150 ad Atene e ad Alessandria. Tanto è vero che, seguendo queste sue fonti, Plinio riferisce che l'arte "era morta" agli inizi del III secolo ed era "risorta" attorno alla metà del II (Plin., *Nat. hist.*, XXXIV, 52). In tal modo, ricongiungendo, come una continuità, l'arte classicistica del II secolo all'arte classica del IV a.C., egli tagliava fuori tutta l'arte ellenistica e faceva apparire l'arte greca in una statica immobilità.

Ci son volute le scoperte di un secolo e mezzo di imprese archeologiche per colmare quella lacuna e per dare una valutazione storica dell'arte greca. Si è veduto allora che, contrariamente all'immagine trasmessaci dall'età neoclassica, non la scultura, ma la pittura era stata in Grecia l'arte-guida e che le libertà formali dell'ellenismo non erano da considerarsi una parentesi entro uno sviluppo omogeneo dell'arte greca, ma il punto d'arrivo di una ricerca formale che inizia prestissimo dopo la costituzione stessa di un'arte greca, fin dalla metà dell'VIII secolo a.C. Questa ricerca distingue nettamente l'arte greca da quella di tutte le altre civiltà

artistiche che l'avevano preceduta attorno al bacino del Mediterraneo; essa manca altrove, ed è fondamentale in Grecia e consiste nel voler rendere il senso dello spazio, il modo di rappresentare le cose immerse nello spazio così come noi le vediamo nella realtà.

LA RICERCA DELLO *SPAZIO* PITTORICO, FONDAMENTO DELL'ARTE GRECA

La ricerca di uno spazio pittorico è il fondamento del grande realismo dell'arte greca e di quel suo naturalismo, che nell'età ellenistica toccò le massime espressioni. È da essa che sorge la scoperta, prima empirica alla fine del VI e poi matematica agli inizi del IV secolo, della prospettiva nel disegno; le scoperte del chiaroscuro, dell'ombra portata, della pittura tonale, tutte cose che a un certo momento sembrarono naturali attributi dell'espressione artistica colta, perché furono alla base della grande civiltà figurativa europea dal XIII al XX secolo; ma che non erano state scoperte da nessuna delle civiltà artistiche fiorite attorno al bacino del Mediterraneo, se non da quella greca.

Dobbiamo riconoscere che tutte queste conquiste, dalla prospettiva al "colore locale", le quali servono a suggerire il muoversi di una figura nello spazio, non sono possibili in modo durevole e fruttuoso, per un atto di mera intuizione artistica, e non divengono linguaggio formale se non in una civiltà artistica complessa, nella quale generazioni di artisti si propongono deliberatamente e consapevolmente lo stesso problema. Tale fu infatti per eccellenza l'arte greca, dove troviamo sempre la conquista formale accompagnata dalla riflessione teorica (come poi sarà nel Rinascimento europeo) e riconosciamo l'opera d'arte frutto dell'equilibrio tra ispirazione irrazionale e razionale teoria.

La interpretazione neoclassica dell'arte dell'Antichità aveva fatto relegare l'arte di età romana nel campo dei fenomeni che non vale la pena di studiare. L'arte romana sino all'età degli Antonini era veduta come una degenerazione dell'arte greca caduta in mano a gente rozza, incolta, che si accontentava di una maldestra imitazione e che poi, dopo la fine del II secolo d.C., cadeva nella barbarie dei secoli "della decadenza".

Contro questa interpretazione che era indiscussa fra gli archeologi classici, gli storici dell'arte della "Scuola di Vienna", Franz Wickhoff e Alois Riegl, insorsero tra gli ultimi anni del XIX secolo e i primi del XX. Il Wick-

hoff fu portato, dal suo interesse per la pittura, allora moderna, degli Impressionisti, a interessarsi in modo particolare della pittura "pompeiana", cioè di età romana, dove ritrovava con sorpresa la scioltezza di tecnica e il senso dell'atmosfera spaziale che la pittura contemporanea sembrava scoprire allora in polemica con l'accademismo. I quadri storici di soggetto romano che l'Accademia del secolo XIX dava come tema ai suoi allievi, avevano fatto sì che, nella polemica, quei Romani coperti dall'elmo erano stati declassati a "pompieri"; ora si scopriva che proprio l'arte di età romana serviva come arma contro il *pompierismo.* La scoperta era abbastanza gustosa.

Assaporando questa scoperta, il Wickhoff non si avvide dell'inganno storico che la favola pliniana della morte dell'arte e l'interpretazione dell'arte greca che ne era derivata aveva teso e nella quale anche lui cadeva. Perciò, tutto quello che si distaccava, nell'arte di età romana, da quello schema neoclassico, fu da lui interpretato come novità romana, originalità artistica romana. Prese corpo così un errore di valutazione storica che ha gravemente pesato sugli studi di storia dell'arte dell'Antichità, impedendo a lungo una esatta comprensione sia dell'arte ellenistica, sia dell'arte romana.

Nacque così il concetto erroneo, ma brillantemente sostenuto, che il rendimento dello spazio nella pittura e nella scultura fosse novità romana, o, almeno, di età romana. Da alcuni addirittura se ne pose la culla in Campania; da altri se ne cercarono i precedenti nell'arte etrusca e italica. Non manca chi ve li cerca ancora.

GLI ARTISTI ROMANI E LO SPAZIO

Questa breve premessa di storia della questione era necessaria per poter affrontare senza impacci il problema che intendiamo prendere in esame in questo capitolo, cioè, appunto, il problema del rapporto fra gli artisti di età romana e lo spazio. Il rapporto nel quale si pone l'artista con lo spazio, cioè con il rendimento dello spazio nella sua opera, oppure con la negazione di esso; la sensibilità o l'indifferenza verso lo spazio, è in ogni tempo un problema di fondo dell'arte.

I rapporti spaziali si stabiliscono e si manifestano soprattutto in due diverse attività artistiche: nella pittura e nell'architettura. Nella pittura lo

104. Ercolano. Basilica. Teseo libera i giovani ateniesi (part.). Tra il 60 e il 79. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Affresco.

105. Pompei, Casa di Gavius Rufus. Teseo libera i giovani ateniesi. Tra il 60 e il 79. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Affresco. A. m 0,90; L. m 0,80.

spazio è suggerito mediante una serie di espedienti grafici e coloristici. Nell'architettura lo spazio viene effettivamente realizzato. Le due cose seguono linee di sviluppo del tutto diverse e non hanno immediata relazione l'una con l'altra.

La pittura

Il grande archivio della pittura di età romana risiede per noi nelle città della Campania sommerse sotto la cenere e il fango nella eruzione del Vesuvio dell'anno 79 d.C. Ma noi ci siamo proposti, in questo libro, di considerare l'arte nella città di Roma, il centro del potere politico ed economico e anche centro culturale, almeno a partire dalla metà del II secolo a.C. e per i secoli che qui ci interessano. Poiché Roma non subì distruzione e abbandono e la vita vi continuò a pulsare sino a oggi, i resti di un'arte così labile come la pittura non sono molti. Anche da quelli, tuttavia, si può arguire che la pittura in Roma dovette essere non sostanzialmente diversa da quella delle città attorno al Vesuvio e in media, anzi, di qualità superiore, come era da attendersi nel confronto tra capitale e centro di provincia.

Perdute sono, naturalmente, tutte le preziose tavole dipinte, i quadri dei grandi pittori greci del IV e del III secolo, che erano stati portati a Roma e trasformavano in pinacoteche alcuni templi e il Portico di Ottavia (costruito da Augusto in onore della sorella, in un'area dove già sorgeva fin dal 147 un portico attorno a due piccoli templi greci). Di questi quadri greci abbiamo qualche copia e qualche imitazione nelle pitture murali decorative; ma Plinio ci dice esplicitamente (*Nat. hist.*, XXXV, 118) che la vera arte della grande pittura stava soltanto nei dipinti su tavola e che questa, al suo tempo (età di Vespasiano, 68-79 d.C.) era pressoché scomparsa (*ibid.*, XXXV, 28), mentre le pitture murali con le quali si decoravano le case mostravano piuttosto il lusso e la ricchezza dei proprietari (specialmente nella scelta delle materie coloranti preziose) che non il gusto artistico (*ibid.*, XXXV, 50).

Possiamo dare un esempio caratteristico di queste copie dagli originali greci e di queste "traduzioni in latino", osservando due repliche di una stessa

composizione: il "Teseo liberatore", una da Ercolano, l'altra da Pompei, di dimensioni minori. La prima è una copia fedele di una pittura greca che ripete nella figura di Teseo un canone statuario di Lisippo. La pittura è solida e ricca di chiaroscuro, con lievi tocchi di pennellate incrociate. La concezione è del tutto aderente al senso del mito: l'eroe, quasi abbagliato dal successo della sua impresa, ha l'occhio sbarrato ed esaltato e incede accanto al corpo del mostruoso Minotauro da lui ucciso, tutto preso dalla grandiosità del momento, senza prestare attenzione ai fanciulli da lui liberati, che lo attorniano. A sinistra in alto si scorge la parte inferiore di una figura che sedeva sopra una roccia (una ninfa?). Nella composizione circola tutto l'incantesimo del fatto mitico. Nella replica pompeiana ogni qualità poetica è scomparsa e la scena potrebbe essere l'illustrazione di un fatto di cronaca. A parte i penosi errori di disegno, avvertibili specialmente nelle figure dei bambini che sono in contatto con Teseo, anche la figura dell'eroe è male impostata, di una anatomia grossolana e volgare; il gruppo a destra, col vecchio e le troppo veristiche ragazzine, sembra tratto dal ricordo di una gita scolastica e il pittore ha sentito il bisogno di dare all'ingresso del labirinto il familiare aspetto di una porta nelle mura della città dove giace il mostro ucciso, non terribile, ma quasi da compassionare, con quel suo piccolo braccio umano. Innegabilmente il ricordo della composizione copiata dal pittore di Ercolano, che doveva essere famosa, ha influenzato il decoratore pompeiano; ma in questa perdita di ogni aura mitica, in questo tradurre tutto in linguaggio familiare e quotidiano egli mostra chiaramente di appartenere a una cultura diversa. La pittura di Ercolano sulle pareti di un edificio pubblico, la Basilica, appartiene alla cultura ellenistico-romana; la pittura di Pompei, sulla esedra di una casa privata (detta di Gavius Rufus, nella Regione VII) appartiene alla cultura romano-campana. Essa mostra lo stesso gusto per il fatto reale, quotidiano, che sta a fondamento dei rilievi onorari che abbiamo classificati tra l'arte plebea e che hanno stretti legami con la tradizione italica della Campania.

106. Tarquinia. Piccola scodella di ceramica fabbricata nel Lazio (a Roma?). Prima metà del III *secolo a.C. Tarquinia, Museo Nazionale. Terracotta. D. m 0,157.*

Queste due pitture possono dunque servire a introdurre la necessaria distinzione fra pittura di età romana di diretta tradizione ellenistica, e pit-

tura romana. Questa è solo una prima distinzione; il quadro complessivo è assai più complesso. Vi è infatti, a Roma (come a Pompei) genuina pittura ellenistica, che continua la propria tradizione per opera di pittori greci; vi è la pittura romana, che continua la tradizione medio-italica, e vi è poi un estinguersi dell'apporto ellenistico diretto. Dopo di che la pittura romana ripeterà, sempre più stancamente, i repertori acquisiti, e cioè sino a tutto il II secolo. A partire dal III secolo d.C. vi sarà, invece, una ripresa e la creazione di nuovi repertori e di una nuova civiltà pittorica, della quale abbiamo sicure testimonianze, anche se indirette, nei mosaici e fino nelle miniature pre-bizantine.

Fino dal III secolo a.C. (battaglia a Messina contro i Cartaginesi, 264 a.C.: Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 22) abbiamo, in Roma, testimonianze letterarie sulla esistenza di un particolare genere di pitture, le "pitture trionfali". Erano pitture che venivano portate nel corteo trionfale e rappresentavano episodi della guerra che era stata vinta, o, più spesso, i luoghi, le città conquistate, una sommaria carta geografica con le località degli scontri, come sappiamo, per esempio, per la campagna di Sempronio Gracco in Sardegna (174 a.C.: Livio, XLI, 33). La più completa descrizione di tali pitture l'abbiamo da parte di Giuseppe Flavio (*Bell. Iud.*, VII, 143-152) nel trionfo di Vespasiano e Tito dopo la presa di Gerusalemme. Andrea Mantegna, pittore italiano del Rinascimento, ha seguito da vicino il testo di Giuseppe Flavio per comporre la serie di pannelli del "Trionfo di Cesare", oggi a Hampton Court.

Naturalmente, di queste pitture non rimane nulla. Ma esse non possono non aver influenzato le composizioni dei rilievi storici, quali li vediamo sull'Arco di Tito e sulla Colonna Traiana. Se questa ipotesi è giusta come sembra ragionevole credere, la pittura trionfale aveva carattere largamente paesaggistico. Talora, come nel caso della carta della Sardegna, anche di pianta prospettica, con veduta dall'alto. Qualche cosa di simile si vede nei bassorilievi, certamente colorati, che illustrano episodi dell'*Iliade* e di altri poemi epici (*Tabulae Iliacae*) eseguiti agli inizi dell'età imperiale e dei quali alcuni recano inciso un nome greco, Theodoros, non si sa se esecutore o negoziante.

107. Roma, Casa sull'Esquilino. Paesaggio; in una scena che illustra un episodio dell'Odissea (part. di un fregio): l'arrivo al paese dei Lestrigoni. 30-40 a.C. Vaticano, Biblioteca Apostolica. Affresco. L. m 1,55. Si tratta del più antico documento di pittura in Roma.

Scoperte e studi della seconda metà del XX secolo hanno mostrato come nell'ambiente medio-italico, dalla Apulia all'Etruria, fosse penetrata in pieno la pittura ellenistica con le sue conquiste chiaroscurali e spaziali. Specialmente l'Apulia sembra esser stata particolarmente avanzata in questo campo e probabilmente le analoghe pitture trovate in Etruria riflettono le conquiste della pittura greca attraverso l'Apulia.

Questo è il terreno sul quale sorge la "pittura trionfale", espressione della società romana attraverso mezzi espressivi mutuati dalla cultura medio-italica influenzata dall'arte ellenistica.

Col tempo, certamente, sarà avvenuta una riduzione "in prosa", più conforme al gusto romano, come abbiamo veduto nelle pitture del "Teseo liberatore".

Il più antico documento di pittura in Roma è un frammento che proviene da una tomba dell'Esquilino, e rappresenta una scena storica, descritta su un unico fondo chiaro, in quattro zone sovrapposte. Alcuni personaggi sono indicati come Marcus Fannius e Marcus Fabius. Questi hanno dimensioni maggiori delle altre figure, ma assai maggiori dimen-

sioni doveva avere una figura della quale rimangono, nella zona più in alto, solo tracce della gamba destra e del piede sinistro. Nella seconda zona si vede, a sinistra una città, con mura merlate, dinanzi alla quale un guerriero di più grandi dimensioni, che porta scudo ovale ed elmo con una penna verticale sopra ogni lato; di fronte a lui un uomo in toga corta, armato di lancia. Sopra queste due figure si trovano resti di una iscrizione che ripete i nomi che si leggono per intero sulla terza striscia in analoga situazione. Attorno alle due figure principali, si vedono soldati, in dimensioni ridotte, in corta tunica, armati di lance. Nella zona inferiore si svolge un combattimento, nel quale un guerriero con scudo ovale ed elmo con due penne è raffigurato più grande delle altre figure, che dagli armamenti sembrano caratterizzate come Italici, probabilmente Sanniti.
La identificazione dell'episodio storico rimane incerta, ma fra le varie proposte sembra più verosimile quella che collega questa pittura con Quintus Fabius Maximus Rullianus, console e trionfatore nel 322 a.C., comandante romano nella seconda guerra contro i Sanniti, iniziata nel 326. Certe particolarità nella forma delle lettere delle iscrizioni non s'incontrano più dopo la fine del III secolo a.C. e lo stile della pittura è assai prossimo a quello di talune pitture tombali di Paestum che possono rientrare nella pittura campana; ma la particolarità di rappresentare più grandi le figure dei protagonisti è del tutto romana, e la abbiamo già notata nei rilievi di arte plebea fino all'avanzata età imperiale. Questa pittura è dunque veramente un incunabulo della pittura romana e, in particolare, della pittura trionfale di soggetto storico, anche se è possibile che il frammento conservatoci appartenesse a una copia fedele, eseguita per decorare la tomba di un discendente di Quinto Fabio, di una pittura degli inizi del III secolo a.C. Il fatto di trovare notizia, fra i pochi nomi di pittori romani, di un *Fabius pictor*, della grande famiglia dei Fabi, che intorno al 304 aveva decorato le pareti del Tempio della Salute, non ci autorizza ad attribuire a questi l'originale della pittura della quale ci rimane un frammento, anche se a questa tentazione hanno ceduto alcuni studiosi.

Questo frammento dell'Esquilino ci dice che la più antica pittura romana non ha assunto ancora le ricerche chiaroscurali, luministiche e spaziali della pittura ellenistica. Ma qualche cosa della grazia ellenistica e delle sue fluidità pittoriche era pur giunta nella decorazione della ceramica di fabbrica laziale (e forse addirittura romana) come mostra, per esempio, una piccola scodella (Tarquinia, Museo Nazionale) che fa parte di una classe di vasellame caratteristica già per la prima metà del III secolo a.C. Evidentemente, l'artigianato ellenistico era un fatto di moda e di commercio, mentre la pittura parietale continuava una sua tradizione. Sembra da attribuirsi all'inizio del II secolo a.C. quel pittore Lykon, nativo dell'Asia Minore, che aveva dipinto in un tempio della città di Ardea, vicina a Roma, e che, ricevuta perciò la cittadinanza, mutò il suo nome in Marcus Plautius: un nome che ci ricorda quello dell'artista della Cista Ficoroni.

108. Roma, Casa sul Palatino detta "Casa dei Grifi". Decorazione parietale con effetti di prospettiva. 90-80 a.C. Roma, Antiquarium del Palatino. Affresco. Dimensioni: m 4 x 3; A. dal plinto all'epistilio: m 3,08. Si tratta del più antico esempio della decorazione parietale detta di "secondo stile": finte colonne dipinte sulla parete con accenno prospettico.

LA PITTURA DOMESTICA

Abbastanza presto anche sulle pareti delle case di Roma si ebbero riflessi della pittura ellenistica. Uno dei più notevoli esempi è costituito dalla serie di paesaggi con episodi dell'*Odissea* (conservati alla Biblioteca Vaticana) che provengono dalle pareti di una casa posta sull'Esquilino. Il Wickhoff ne aveva fatto un caposaldo della sua costruzione, che attribuiva la pittura di paesaggio, con i suoi sfondi prospettici e atmosferici, alla creatività artistica romana. Ma proprio pitture di questo genere (cioè "il vagare di Ulisse dall'uno all'altro paese") fanno parte di un riassunto dello sviluppo della decorazione parietale che si legge in un passo di Vitruvio (VII, 5) e vi trovano esatta collocazione fra i soggetti trattati da quelli che Vitruvio, scrivendo attorno al 30-25 a.C., chiamava "gli antichi". E del resto già Platone nella prima metà del IV secolo a.C. (*Crizia*, 107 B-D) scrive: "i pittori... nel riprodurre la terra, i monti, i fiumi, i boschi, il cielo e tutto ciò che vi è attorno..." Oggi tutti sono d'accordo nel considerare le pitture dell'Esquilino copie di originali, con probabilità alessandrini, d'attorno al 150 a.C., eseguite tra il 50 e il 40 a.C. in Roma da un pittore che forse non doveva essere greco, perché nelle iscrizioni greche che vi sono dipinte si rileva qualche errore. Comunque esse fan-

no parte della storia della pittura ellenistica e vengono menzionate qui soltanto come documento della cultura artistica che circolava alla fine della repubblica.

LA CASA DEI GRIFI

La decorazione di tutte le pareti con un sistema ornamentale dipinto era invece cosa più recente (Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 118). Un documento, importante per la cronologia dei vari tipi (impropriamente denominati "stili") della decorazione parietale, è rappresentato dalle pitture di una casa sul Palatino, la cui datazione è assicurata al decennio attorno al 100 a.C. dal fatto di essere stata demolita in gran parte da altri fabbricati posteriori, a loro volta databili. Questa casa, che da un particolare decorativo è stata detta "Casa dei Grifi", ci conserva il più antico esempio di quella decorazione parietale che viene detta di "secondo stile": finte colonne dipinte sulla parete con accenno prospettico. Il tipo delle colonne si ritrova sopra un mosaico di Palestrina che faceva parte di edifici pubblici costruiti in età sillana. E appunto a Silla viene da Plinio attribuita l'introduzione del mosaico pavimentale figurato. (Per quanto il passo di Plinio, *Nat. hist.*, XXXVI, 189, abbia dato luogo a molte discussioni, sembra questa l'interpretazione più sicura, confermata dai dati archeologici.) A Pompei le prime pareti di "secondo stile" sono anch'esse databili in età sillana. Roma avrebbe dunque un certo anticipo, il che non è che nella logica delle cose. Il pavimento di quella stessa sala nella "Casa dei Grifi", a mosaico non figurato, con soltanto al centro un riquadro a dadi in prospettiva e chiaroscuro, ripetuto nella pittura dello zoccolo, trova riscontro a Pergamo nella seconda metà del II secolo a.C. Ma ancora alla fine del I secolo, quando la decorazione parietale sarà piena di motivi ellenistici, troviamo a Roma un esempio notevole di pittura "storica" più propriamente romana, anche se permeata di motivi formali e di personificazioni di gusto ellenistico. È questo il fregio che correva sulle pareti di un notevole sepolcro sull'Esquilino appartenente alla famiglia degli Statili, oggi purtroppo in cattive condizioni di conservazione, il che ne rende difficile la lettura. Senza dubbio vi erano rappresentati fatti della leggendaria storia primitiva di Roma: nella parete sud la costruzione delle mura di Lavinium (la città connessa con lo sbar-

109. Roma, Tomba sull'Esquilino detta Tomba degli Statili. Fregio: leggenda di Enea. Fine del I secolo a.C. Roma, Museo, Nazionale. Affresco. L. m 1,96.

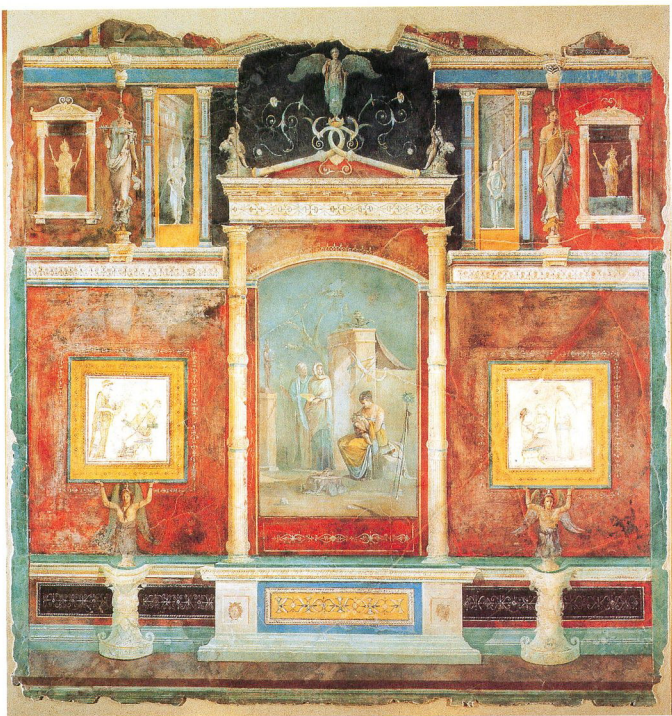
co di Enea e, come abbiamo visto, con i più antichi culti religiosi); battaglie (la battaglia presso il fiumicello Numicus, probabilmente); solenni riunioni di personaggi; nella parete nord il rinvenimento, dentro una scatola rettangolare, dei due gemelli Romolo e Remo in una scena delimitata dalle personificazioni di un fiume (il Tevere) e di una ninfa, direttamente prese in prestito dalla tipologia ellenistica, così come lo è una figura di Vittoria alata che tiene un ramo di palma e offre una corona a un guerriero, all'estremità della parete sud.
Queste pitture hanno un disegno vivace e una policromia naturalistica a colori intensi. Anche in questo caso sembra difficile che questa complessa serie di composizioni fosse stata creata unicamente per la decorazione del sepolcro. Più verosimile è che la decorazione del sepolcro si valesse di spunti presi da qualche pittura che decorava un tempio o altro edificio pubblico, dato che non si tratta di una pittura specificamente sepolcrale, come si ha in altri casi. Anche qui tutte le scene si svolgono sullo stesso piano e non vi si scorge nessun particolare interesse per la suggestione di uno spazio pittorico e paesaggistico. Tutto l'interesse è preso dalla narrazione.

LA CASA ROMANA NEI PRESSI DELLA VILLA FARNESINA

Di tipo diverso e di qualità assai raffinata è la decorazione di una casa scoperta nei pressi della Farnesina, cioè della villa del Rinascimento costruita dal Peruzzi e decorata da Raffaello per Agostino Chigi. La casa della Farnesina, vicina al Tevere, sulla sponda destra, doveva essere anch'essa una villa, costruita fra il 30 e il 25 a.C. Essa ci dà il migliore esempio del gusto delle classi superiori alla fine della repubblica e all'inizio dell'età augustea. Una parete era decorata con un sistema di finte architetture ("secondo stile" avanzato) a colori troppo vivaci, che rendono evidente la critica osservazione di Plinio menzionata già prima. Ma di particolare interesse è il trovare, nei finti quadretti su fondo bianco, inseriti nella decorazione, vere e proprie imitazioni di pitture di "stile severo", cioè dello stile dell'arte greca attorno al 460 a.C. Il gusto non solo per il classico, ma anche per un periodo più antico, che si estenderà più spesso a una imitazione dell'arcaico, è tipico della raffinata *élite* augustea. Ma il ricercare lo stile

severo, cioè il momento di passaggio tra arcaico e classico, breve periodo purissimo di maturazione, è una raffinatezza particolare.
Su questa parete si trova graffito un nome greco, *Seleukos epoiei,* Seleukos fece, da intendersi come una quasi clandestina firma di artista. La cosa è possibile, e può riferirsi sia alle pitture sia agli stucchi che coprono le volte. Il nome può essere microasiatico, ma anche alessandrino.
Più interessanti sono le pitture di altri due ambienti della stessa casa. Una di queste mostra un alto zoccolo a fondo nero, sul quale erano accennate lievi vedute di paesaggio (oggi quasi svanite). Sopra lo zoccolo si fingeva un leggero ramo frondoso, a ghirlanda; e in alto un fregio a piccole figure, vivacissime di disegno e di fresca materia pittorica, nel quale sono illustrate alcune storie che hanno sempre come centro la figura di un personaggio che rende giustizia. Si tratta probabilmente della illustrazione di una serie di aneddoti riferiti a qualche leggendaria figura della tradizione favolistica. In questo contesto è stato proposto il nome del Faraone Bocchoris, vissuto nel VI secolo e divenuto immagine popolare del buon giudice. Si tratti o no di un tale argomento, questo fregio, oltre all'interesse in sé come espressione artistica, pone anche il problema della possibile illustrazione dei testi antichi su papiro, in età anteriore alla introduzione del codice di pergamena.

IL MAESTRO DELLA FARNESINA

L'altro complesso di pitture (un corridoio e alcuni ambienti a fondo bianco) ci conduce di fronte a una personalità pittorica del tutto originale. Anche se il genere di pitture – scene campestri o marine animate da piccole figure – doveva essere diffuso, in questo caso non siamo dinanzi a una copia. Paesaggi e marine sono schizzati a chiaroscuro con una freschezza e rapidità che mostrano l'immediato rapporto fra invenzione ed esecuzione. Le figurine sembrano uscite dal pennello di un Magnasco o di un Jacques Callot. Non serve a nulla inventare "maestri", come è divenuto abituale, quando questi rimangono isolati, senza che si possa riunire attorno al loro nome un complesso di opere autografe e di altre di scuola; ma questo pittore meriterebbe veramente di entrare nella storia dell'arte col nome di "Maestro della Farnesina".

Qualcuno ha proposto di riconoscere in esso quel Ludius (o Studius, secondo la grafia di certi manoscritti), che fu uno dei pochissimi pittori di età romana che a Plinio sembrarono degni di menzione *(Nat. hist.,* XXXV, 116). Vissuto ai tempi di Augusto, era specialista per vedute di paesaggi con scene campestri e scherzose. Ma non sarà stato il solo, an-

110. Roma, Casa nei pressi della Farnesina. Parete decorata con finte architetture. 30-25 a.C. Roma, Museo Nazionale. Affresco. L. m 2,32.

che se Plinio dice che fu il primo a iniziare questo genere. Certo, quasi tutto l'elenco di soggetti, che leggiamo in Plinio, si ritrova in queste pitture. Appartengono alla stessa mano anche le maschere, dipinte con mano leggera, come all'acquarello, nel fregio che incorniciava le scene monocrome.

LA DECORAZIONE DELLA "AULA ISIACA"

Una bella decorazione pittorica che esce dagli schemi più consueti e che ha dato luogo a discussioni sulla sua collocazione cronologica, è quella di un grande ambiente sul Palatino noto come "Aula Isiaca", rimasto obliterato da una costruzione di età neroniana e poi chiuso nelle costruzioni della basilica del Palazzo degli Imperatori Flavi. Le pareti erano decorate da paesaggi con scene connesse con leggende isiache ed elementi del culto di Iside si trovano sul fregio che chiude in alto le pareti (vaso a lungo becco, fiore di loto, serpente cobra ecc.). Il culto di Iside fu vietato da Agrippa nell'anno 21 a.C. nei dintorni urbani e dal 20 Augusto lo interdisse entro il pomerio; Tiberio, nel 19 d.C., fece chiudere i santuari e giustiziare i sacerdoti. Caligola (37-41 d.C.) istituisce di nuovo il culto e vi aderisce egli stesso. Perciò la datazione all'età di Caligola sembrava la più sicura per la decorazione di questo ambiente (G.E. Rizzo). Ma osservazioni condotte nel quadro dello sviluppo del "secondo stile" avevano poi fatto proporre una datazione fra il 30 e il 20 a.C. (A.G. Beyen). Questa datazione è stata confermata dalle osservazioni fatte in occasione del distacco delle pitture (la cui tecnica a fresco è confermata per l'osservazione delle "giornate di lavoro" sul retro dell'intonaco) e della loro sistemazione nel Museo del Palatino. Purtroppo i paesaggi e le scene mitologiche sono ormai quasi illeggibili (ne restano incisioni del sec. XVIII, poco fedeli nei particolari). Ma il soffitto, i cui frammenti sono meglio

111. Roma, Casa nei pressi della Farnesina. Quadretto su fondo bianco. 30-25 a.C. Roma, Museo Nazionale. Affresco. A. m 0,30.

112. Roma, Casa nei pressi della Farnesina. Ghirlanda (part.). 30-25 a.C. Roma, Museo Nazionale. Affresco. L. fra le colonne m 0,91.

conservati, costituisce un esempio unico di decorazione, sia come schema generale, sia per i resti di doratura riscontrati sul motivo del nastro ondeggiante su fondo azzurro. Anche la unicità di questa decorazione sta a favore di una datazione più alta, quando ancora si importavano direttamente motivi dall'ambiente ellenistico (in questo caso alessandrino, per il culto di Iside) e la ornamentazione non si era ancora schematizzata in formule artigianali.
La superiorità della capitale sulle piccole città di provincia della regione vesuviana è documentata anche dalla grande sala dipinta a giardino, unico resto della villa che Livia, la moglie di Augusto, aveva oltre Prima Porta, sugli alti dirupi di tufo vulcanico che sovrastano la Via Flaminia, e che si chiamava *ad gallinas albas,* la "villa delle galline bianche".

IL GIARDINO DELLA VILLA DI LIVIA

Il giardino della villa di Livia è una pittura che non ha altri riscontri. Dietro sottili recinzioni, consuete per le aiuole, si eleva un folto bosco di varie essenze vegetali, e uccelli giuocano tra i rami o solcano il cielo azzurro, nel quale variazioni di colore introducono un effetto atmosferico. Dubitiamo fortemente che questo sia frutto di una concezione romana; ma non abbiamo elementi sufficienti per indicarne l'origine. Il giardino di elementi diversi, selezionati e recinti, ma di aspetto selvaggio è una invenzione iranica e i Greci lo chiamavano *paradeisos,* ma non abbiamo nessuna raffigurazione di esso in età così antica. Una pittura assai povera e sommaria di una tomba della necropoli di Anfouchi ad Alessandria ci mostra una concezione non dissimile, ma semplificata a una sola serie di alberi: è probabilmente troppo poco per poterne indurre, con qualche sicurezza, l'esistenza di pitture di giardino simili a questa. Ciò che di

113. Roma, Casa nei pressi della Farnesina. Navi. 25-19 a.C. Roma, Museo Nazionale. Affresco. L. m 0,73.

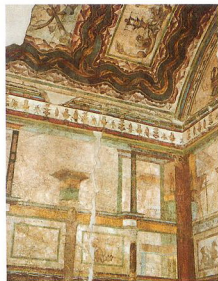
analogo si trova a Pompei (per esempio nella "Casa del Menandro") presenta differenze sostanziali.
Non è sicuro che questa decorazione fosse stata eseguita mentre Livia era ancora in vita (essa muore nel 29 d.C.). Non è stato finora tenuto conto del fatto che pitture identiche, della stessa mano, si vedevano negli sfondi di finte finestre di una sala per musica o per conferenze che siamo abituati a chiamare "Auditorio di Mecenate" (Roma, Via Labicana); le sue strutture (che vengono attribuite al 40-35 a.C.) non sono ancora state studiate abbastanza per ricavarne una sicura datazione.
Oggi quelle pitture sono distrutte dal tempo, senza che se ne abbia nemmeno una fotografia, a quanto sembra. Forse era un ninfeo.

LA "CASA DI LIVIA" SUL PALATINO

Rientrano senza alcuno sforzo, invece, nello svolgimento della decorazione parietale le pitture di una casa signorile sul Palatino, alla quale è stato dato il nome convenzionale di "Casa di Livia" (e che potrebbe anche aver effettivamente fatto parte della casa privata d'Augusto). Questo nome non serve altro che a indicare l'approssimativa datazione di essa. Una parete di questa casa può essere presa a paradigma per quella decorazione che viene classificata come ultima fase del "secondo stile" e che va dall'inizio dell'età augustea alla fine del I secolo d.C. Oltre ad avere come caratteristica le finte architetture che aprono sfondi nelle pareti e, in un certo senso, le aboliscono, questa fase stabilisce la sua

114. Roma, Casa nei pressi della Farnesina. Maschere (part.). 25-19 a.C. Roma, Museo Nazionale. Affresco. A. m 0,23.

sintassi decorativa ponendo una grande apertura al centro e due aperture minori ai lati, che è uno schema evidentemente desunto dalle scene teatrali.

Sull'origine e la formazione della decorazione parietale tipica per le case romane non si è ancora raggiunta una sufficiente chiarezza. Gli elementi che la compongono sono stati riconosciuti ormai da tutti come ellenistici; ma la distruzione delle decorazioni parietali nelle città ellenistiche è così totale, da non permetterci di affermare fino a che punto i pittori che introdussero questi elementi in Roma abbiano innovato, né da quali centri ellenistici provenissero. È probabile che questi centri fossero microasiatici, anatolici, ma non possiamo affermarlo con qualche sicurezza. In ogni modo è certo che, una volta introdotti, questi sistemi decorativi ricevettero uno svolgimento all'interno della cultura romana. Questo svolgimento può essere indicato con una sempre maggiore tendenza all'illusione prospettica, allo sfondamento delle pareti con finte architetture e vedute, che si accentua dopo il 60-63 d.C. con quello che è stato detto "quarto stile" o stile fantastico. Questa data è accertata, per Pompei, dal fatto che quasi tutte le decorazioni di questa fase si trovano su pareti costruite o ricostruite dopo il terremoto del 62-63. La generale tendenza all'apertura delle pareti ha una limitazione nel contemporaneo affermarsi di una decorazione prevalentemente ornamentale (detta "terzo stile"), i cui limiti cronologici sono circa fra il 15 a.C. e il 40 d.C.

115. Roma, Sala sul Palatino, "Aula Isiaca". Fregio (part.): emblemi del culto di Iside. 30-20 a.C. Roma, Antiquarium del Palatino.

116. Roma, Sala sul Palatino, "Aula Isiaca". Decorazione delle pareti e del soffitto (part.).

117. Roma, casa sul Palatino detta "Casa di Livia". Decorazione parietale (part.). Inizio del I secolo. Affresco.

118. Prima Porta, Villa di Livia. Grande sala decorata con scene di giardini e uccelli (part.). Prima metà del I secolo. Roma, Museo Nazionale. Affresco.

per Roma, il 60 d.C. per Pompei e dintorni, generalmente di grande finezza di esecuzione.
Quando, verso il 60, riprende in pieno, esasperato, il gusto prospettico, esso diviene addirittura fantastico, sovraccarico di ornamenti. Tipico è per questa fase l'usare figure tolte dal contesto di un quadro, e collocarle entro una architettura scenografica. Ma il sintomo più importante è che, da questo momento, nessun elemento nuovo di carattere ellenistico viene più recepito, né per quanto riguarda le decorazioni architettoniche né per i repertori figurati. L'apporto ellenistico è ormai esaurito. Dobbiamo però registrare il fatto, che proprio negli anni Sessanta si delinea nell'architettura romana una rivoluzione nel senso di un nuovo interesse per la formazione di grandi spazi interni.
Purtroppo, dopo il 79 viene a mancarci per la pittura l'aiuto della ampia documentazione delle città attorno al Vesuvio e dobbiamo accontentarci di resti casuali e isolati. Ma si può comunque affermare che l'impeto inventivo si esaurisce del tutto entro i limiti della successiva generazione.
Inaridito l'apporto ellenistico, ha termine anche la ricerca illusionistica e prospettica nella pittura, mentre nell'architettura si riprendono e si ampliano gli spunti che il primo contatto con l'ellenismo "asiano" aveva introdotto nelle costruzioni all'epoca di Silla. Gli schemi di fondo della decorazione pittorica (edicola grande al centro affiancata da due aperture

119. Roma, Via Merulana. Ninfeo detto "Auditorio di Mecenate".
Prima metà del I secolo.

minori) avranno ancora una lunga vita: li ritroveremo ridotti a sistemi di linee astratte nella decorazione parietale dell'età di Commodo e li potremo riconoscere ancora nell'intreccio di linee rosse e verdi sul fondo bianco della decorazione degli anni Trenta del III secolo, che poi si continuerà nelle catacombe cristiane. E mi sembra questa sia una conferma sostanziale alle altre osservazioni che indicano come il gusto prospettico fosse del tutto ellenistico e non romano, scomparendo dalla decorazione parietale con l'inaridirsi dell'apporto ellenistico. Ciò vale, anche se dovremo riconoscere all'ultima, esasperata fase delle fantasie architettoniche, una origine in Roma stessa, in età neroniana, contemporanea alla rivoluzione degli architetti Severus e Celer.

LA DOMUS AUREA

Dopo il grande incendio di Roma, nell'anno 64, Nerone confiscò a suo uso personale una vasta zona fra i colli del Celio e dell'Esquilino e vi costruì la *Domus Aurea,* la Casa Dorata, come fu subito chiamato questo palazzo, nel cui vestibolo sorgeva la statua colossale dello stesso Nerone, in aspetto di Helios-Sole. La statua, alta trenta metri, in bronzo, era opera dello scultore greco Zenodoros, probabilmente asiatico. Era un artista che si ispirava a modelli classici e uno specialista in colossi: nel santuario gallico degli Arverni, sulla sommità del Puy-de-Dôme, aveva già costruito una statua colossale della divinità gallica assimilata a Mercurio. Dopo il suicidio di Nerone nel 68 e la condanna della sua memoria decretata dal Senato, tutta l'area fu restituita a godimento pubblico; vi sorsero l'Anfiteatro Flavio (il Colosseo) e le Terme di Tito; ma una parte della *Domus Aurea* rimase inglobata nelle nuove costruzioni e ancora sussiste.

Fu in queste sale, divenute grotte sotterranee, che gli artisti del Rinascimento penetrarono e ne trassero copie da usare poi nelle decorazioni che, da tale origine, vennero dette "grottesche" (e poi dal tipo fantasioso di tale pittura il termine acquistò tutt'altro significato). Fra le stranezze della indagine archeologica è particolarmente singolare il fatto che le rovine della *Domus Aurea* non siano state ancora totalmente esplorate, rilevate, fotografate e studiate. Eppure qui noi potremmo, tra l'altro,

rintracciare con certezza una delle poche personalità pittoriche menzionate dalle fonti letterarie, quel pittore Fabullus, che amava darsi importanza dipingendo in toga e del quale Plinio (*Nat. hist.*, XXXV, 121) dice che la *Domus Aurea* fu il carcere della sua arte, che egli non ebbe quasi modo di esercitare in altro luogo.

Purtroppo, data la situazione della ricerca, noi non siamo in grado di riconoscere, tra le decorazioni superstiti della *Domus Aurea*, lo sviluppo di una personalità da individuare in Fabullus, né possiamo dire se dobbiamo riconoscere in lui, come è possibile, l'iniziatore di quello che si chiama il "quarto stile" pompeiano, o stile fantastico. Possiamo soltanto proporre di riconoscere in alcuni frammenti, provenienti dalla *Domus Transitoria*, la prima residenza di Nerone posta fra il Palatino e il Celio, investita anch'essa dall'incendio del 64, taluni precedenti di un tipo di decorazione che si distacca nettamente dall'usuale sistema decorativo e che ritroviamo, più sviluppato, nella *Domus Aurea*.

Nella decorazione pittorica della *Domus Aurea* vi sono innegabilmente all'opera almeno due diverse mani, due diverse tendenze decorative. Una di queste copre i lunghi corridoi e le loro alte volte a botte con un sistema decorativo che si ricollega con quelli tradizionalmente in uso, solo che è più lineare, tanto che gli elementi architettonici, donde è composto, sono del tutto inconsistenti e fantastici. Inoltre, nei piccoli paesaggi inseriti nella decorazione, i motivi sacrali o lacustri di tradizione ellenistica, diffusi nella pittura sin dalla fine del I secolo a.C., vengono resi con poche e rapide pennellate, in una forma disfatta che supera di molto la

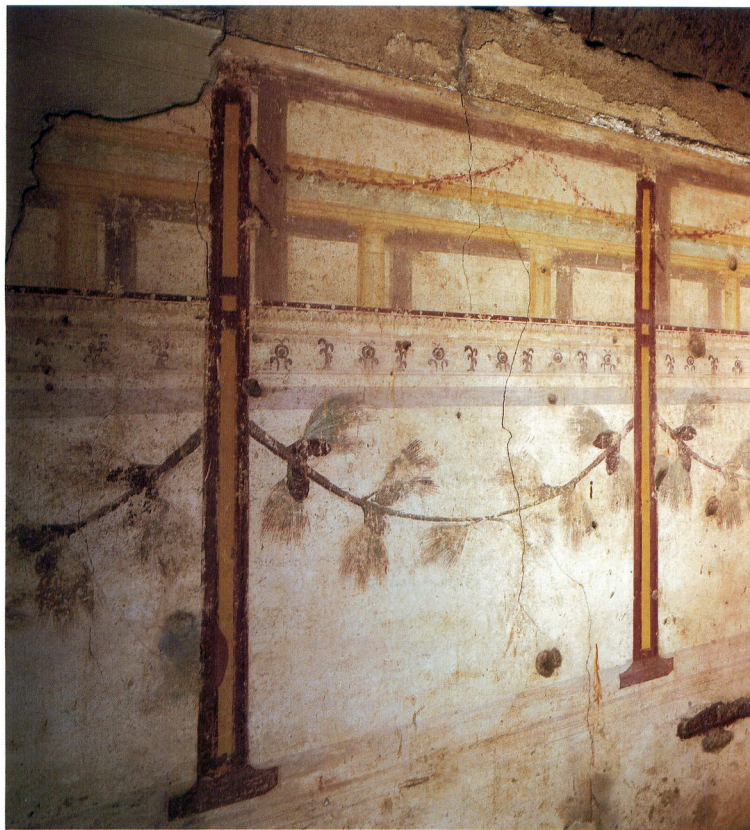
120. Roma, Foro di Nerva. Fregio (part.). 96-98. Marmo.

pittura di tipo "impressionistico" in uso fino ad allora. Su questo punto dovremo tornare ancora tra poco.
L'altro tipo di decorazione che troviamo nella *Domus Aurea* innova profondamente il sistema decorativo, specialmente nelle volte dei soffitti, mentre nelle pareti, a composizione architettonica, con inserimento di figure ai vari ripiani, si ha un primo esempio di "quarto stile", ma articolato con tale rigore e grandiosità, che supera in qualità tutte le varianti pompeiane, le quali appaiono veramente, accanto a queste pareti, di carattere municipale.
Le pitture del soffitto della sala absidata (n. 85 nella pianta a p. 380 del presente volume) posta a ovest della grande sala ottagona, hanno al centro il soggetto di Achille a Sciro (Achille nascosto tra le figlie del re Licomede si palesa uomo al vedere le armi). Questa composizione appare originale, indipendente dai celebri modelli della pittura greca, che sono stati replicati e variati nel repertorio pompeiano. Ma soprattutto, a indicarcene la originalità vale l'osservazione che la composizione si distacca dalle norme, che possiamo ricostruire, che sono valevoli per la pittura greca classica. Questo ci permette forse di avanzare, in questo caso, il nome di Fabullus.
Tale pittura ha invece innegabili echi nel XVI secolo; essa si trovava infatti proprio sulla via attraverso la quale gli artisti del Rinascimento penetravano nella *Domus Aurea.*

121. Roma, casa sul Palatino detta "Casa di Livia". Decorazione parietale: il riquadro centrale rappresenta il mito di Io sorvegliata da Argo. Inizio del I secolo. Affresco. A. m 2,30; L. m 1,60.

LA "CASA DELLE VOLTE DIPINTE" DI OSTIA

A Ostia, nella "Casa dalle Volte Dipinte", che dovette essere un piccolo albergo di dubbia fama, abbiamo un esempio contemporaneo di quello che poteva essere una usuale decorazione di una casa più modesta.

Anche nella pittura, dunque, abbiamo modo di constatare l'esistenza di due correnti, come nella scultura: una, connessa con la tradizione medioitalica, che produce, con intento commemorativo e onorario, scene legate agli avvenimenti storici locali e che può dirsi più propriamente romana. L'altra, che ha funzione soprattutto ornamentale, che si vale della eredità della grande pittura greca, ma la riduce e trasforma a mera ornamentazione, e che sviluppa, su elementi ellenistici, nuovi sistemi di deco-

122. Roma, Casa sul Palatino detta "Casa delle maschere". Decorazione parietale (part.). I secolo. Affresco.

123. *Roma, Palatino, Domus Transitoria di Nerone. Decorazione della volta di un ninfeo. 54-64. Roma, Antiquarium del Palatino. Affresco.*

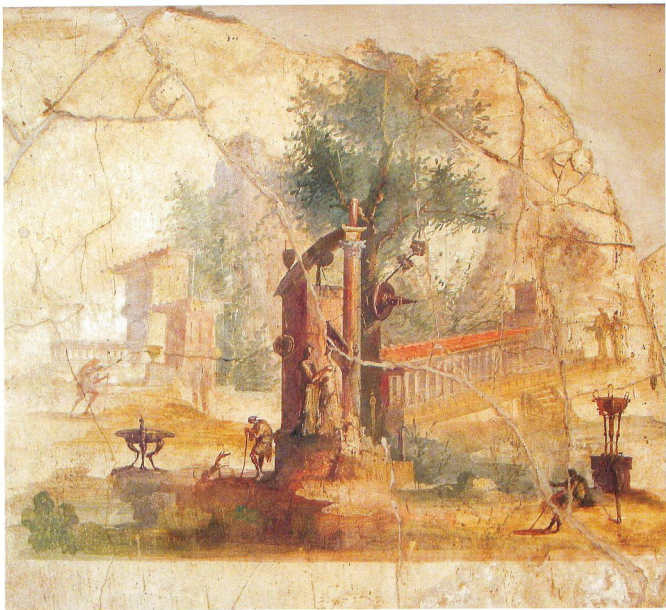
razione parietale. Negli anni 60 d.C. vi è una crisi di trasformazione in questi sistemi decorativi; l'apporto ellenistico finisce, e si costituisce da allora una vera e propria pittura romana. Questa non produsse quadri celebri come la pittura greca ne aveva prodotti, ma dovette dedicarsi soprattutto alla pittura storica negli edifici pubblici e al suo sottoprodotto, la pittura trionfale; alla decorazione parietale che è la più spesso conservata, e che ci mostra una sempre maggiore semplificazione e talora trascuratezza; al ritratto, di cui abbiamo magnifici esempi conservatici fuori di Roma, nella provincia d'Egitto (ma che anche a Roma non mancarono certamente, secondo quanto attesta Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 6).
Come abbiamo già detto, fra le decorazioni della *Domus Aurea* si fanno notare talune pitture di paesaggio dalle forme disfatte, rapidamente schizzate. Si inizia qui un fenomeno, che caratterizzerà la pittura dell'età tardoromana e la prima pittura cristiana, cioè la pittura "a macchia", che

giunge all'abolizione delle mezze tinte, dei passaggi di chiaroscuro ottenuti a incrocio o a velatura, e pone a diretto contatto le "luci", cioè i massimi chiari, e le ombre. Questa pittura a macchia, che fa la sua prima apparizione nei paesaggi della *Domus Aurea,* nasce senza dubbio dal ricco impasto chiaroscurale della pittura ellenistica su tavola, ripreso anche nella pittura murale pompeiana: si veda il dettaglio della replica di un quadro con Efesto che forgia le armi di Achille (Museo Nazionale di Napoli, dalla casa Reg. VII, 2, 25), databile attorno al 70, o uno dei tanti paesaggi di fantasia dell'ultimo periodo pompeiano. L'"impressionismo" ellenistico-romano era uno degli aspetti della tradizione naturalistica dell'arte ellenistica, così come l'impressionismo del secolo XIX fu un modo di uscire dall'Accademia e di riprendere contatto con la realtà e con la natura. Ma la pittura a macchia inizia la distruzione del naturalismo e sostituisce a esso un impulso tutto intellettualistico, accrescendo l'intel-

LA PITTURA A MACCHIA

124. Roma, Domus Aurea di Nerone. Corridoio, volta del passaggio trasversale. 64-68. Affresco.

125. Roma, Domus Aurea di Nerone. Sala di Achille a Sciro. 64-68. Affresco.

Doppia pagina seguente:
126. Roma, Domus Aurea di Nerone. Fabullus (?). Soffitto della sala di Achille a Sciro. 64-68. Affresco.

127. Boscotrecase, Villa detta "di Agrippa Postumo", Paesaggio. Primo quarto del I secolo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Affresco. A. m 1; L. m 1,30.

128. Roma, Tomba della via Portuense. Giochi di ragazzi (part.). II secolo. Roma, Museo Nazionale.

lettualismo già accentuato dei paesaggi fantastici pompeiani e finendo per perdere ogni contatto con la realtà oggettiva della natura. Questo è un punto di grande importanza per la comprensione degli svolgimenti futuri dell'arte romana. Diversamente da quanto si è ripetuto sulle orme del Wickhoff, l'arte romana non crea l'impressionismo pittorico né la pittura di paesaggio, ma, dopo aver desunto l'uno e l'altra dall'ellenismo, ne distrugge poi il naturalismo con la pittura a macchia, che porta a estreme conseguenze la tecnica impressionistica.
Tale distruzione non è a favore di una maggiore spazialità, ma, al contrario, va nella direzione di una pittura che arriverà, dopo il III secolo, a una

129. Roma, Tomba della Via Portuense. Giochi di ragazzi (part.). II *secolo. Roma, Museo Nazionale.*

astratta trascendenza. Intanto, nel II secolo, le pitture più frequentemente documentate in Roma sono, come quella di un sepolcro della Via Portuense, pitture di carattere narrativo, quasi popolare, prive di sfondi prospettici, come era stata l'antica pittura medio-italica. Questo carattere non muta anche se volessimo dare un significato trascendente e simbolico alla raffigurazione dei giuochi sulla parete di destra della tomba di Via Portuense. In quanto alla datazione di queste pitture, varie considerazioni portano a ritenerle eseguite verso la metà del II secolo; poco dopo tale data, infatti, il colombario a incinerazione fu adattato a ricevere inumazioni costruendo cassoni nello zoccolo delle pareti e fosse nel pavimento.

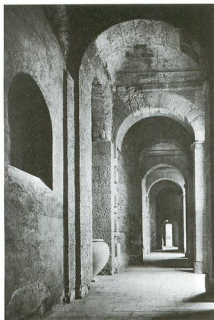
L'architettura

Le arti figurative – pittura e scultura – sono soggette a fenomeni di moda o a improvvisazioni intellettualistiche assai più che non l'architettura, la quale esprime più direttamente le esigenze di una determinata so-

cietà ed è maggiormente legata, attraverso la costruzione di edifici pubblici, alla classe dirigente e alle possibilità economiche di cui essa dispone. Specialmente per l'età romana, che non espresse fin dall'inizio una sua particolare visione formale e si valse a lungo di forme plastiche prese in prestito, l'architettura può fornire un indizio più preciso sugli sviluppi della sua cultura artistica. Però, l'architettura implica problemi tecnici di struttura, che sono meno familiari a chi non abbia una preparazione specifica e perciò riesce meno agevole esporne la storia concreta e oggettiva in modo facilmente comprensibile a tutti. Dovremo perciò limitarci a dare a grandi linee lo svolgimento dell'architettura romana, fermandoci a citare solo alcuni degli edifici più caratteristici.

Il problema dello spazio compreso entro i limiti di un edificio e il senso che assume la figura umana collocata entro lo spazio che viene delimitato dalle strutture di un ambiente architettonico, è un problema di fondo per intendere il senso di un'architettura. E qui cade la prima constatazione: che, mentre nella pittura i Romani non ci mostrano particolare sensibilità spaziale, anzi tendono, nelle opere risalenti a una tradizione locale, a limitare la struttura spaziale ellenistica, nell'architettura essi assumeranno le lineari forme ellenistiche per l'esterno dei loro edifici, mentre all'interno creeranno ambienti via via sempre più ricchi di rapporti spaziali. Gli ampi volumi di spazio che circolavano nell'architettura ellenistica all'esterno, nei rapporti tra i vari edifici o le loro parti, appaiono qui trasferiti all'interno. Per tal modo l'architettura romana crea, sino dal I secolo d.C., i precedenti dell'architettura medioevale europea. Fondamentale per questa tendenza è la copertura a volta (dalla quale poi si genera la cupola) e la volta si basa sulla struttura dell'arco. I primi archi si trovano usati per piccoli ponti e per altre strutture utilitarie, agli inizi del secolo III a.C. Non vi sono precedenti etruschi più antichi (come è stato spesso affermato) ed è probabile che questa tecnica fosse importata in Italia da costruttori ellenistici dell'Asia Minore.

Il primo impiego dell'arco in una grande costruzione utilitaria in Roma è quello dei magazzini, detti *Porticus Aemilia*, costruiti presso il Tevere a

130. Tivoli (Tibur), Villa Adriana. Costruzione in mattoni (part.). 130-138.

131. Roma, Campidoglio, il Tabularium. Corridoio. 80-78 a.C. Pietra calcarea. L'edificio sovrasta dall'alto del Colle Capitolino il Foro Romano; serviva da archivio dello stato.

sud dell'Isola Tiberina nella prima metà del II secolo a.C., con circa duecento camere coperte con volta a botte posante su pilastri.

Ancora più giù, lungo la sponda sinistra, un altro grande magazzino, l'*emporium*, fu costruito nel 174. Sono queste costruzioni utilitarie le più precoci testimonianze di edifici di ampia mole in Roma, dove ancora per oltre un secolo e mezzo i templi rimasero di proporzioni modeste. E questo è un tratto caratteristico.

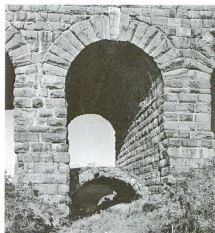
Dall'arco, con impiego di malte leganti di particolare resistenza, si sviluppò presto la volta a botte, documentata tra la fine del III secolo e il II. In età tardorepubblicana si sviluppa la volta a crociera, e in età neroniana e flavia si svilupperà l'uso della cupola emisferica. Edifici termali della zona litoranea della Campania ce ne mostrano i più antichi esempi, a Baia e altrove, per edifici termali che si distaccano nettamente per ampiezza e ricchezza di acque dai bagni in uso nel mondo ellenistico. Anche l'impiego delle concrezioni, cioè di una specie di cemento assai resistente ottenuto con malte e frammenti di pietrisco o di cotto, sembra avere un inizio nella Campania. Esso verrà presto usato per gettare pareti e volte entro forme costituite da tavole di legno (che poi vengono smontate), ottenendo strutture portanti molto solide con grande risparmio di tempo. Queste strutture vengono, nei primi tempi, rivestite e, in certo modo, mascherate da elementi esterni, ornamentali, di tipo ellenistico, costituenti quasi un bassorilievo. Assistiamo qui a un processo non dissimile da quello che subì in età moderna il cemento armato, usato all'inizio solo come espediente tecnico che si cercava di rivestire esteriormente di forme tradizionali e solo in un secondo tempo inteso come elemento formale autonomo, col quale era possibile creare un nuovo stile architettonico.

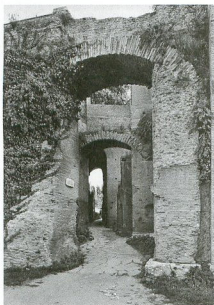
Durante la conquista romana della Macedonia, diretti esempi di modesta architettura ellenistica erano giunti a Roma. Cecilio Metello Macedonico incaricò, dopo il trionfo del 146 a.C., l'architetto Hermodoros di Salamina di costruire il modesto tempio di Giove Statore, con sei colonne nella facciata e colonnato sui due lati lunghi, ma non sul lato posteriore. Questa chiusura del lato posteriore era un adattamento delle strutture el-

lenistiche alla tradizione del tempio italico. Il tempio era di piccole proporzioni, ma fu in Roma il primo tempio in marmo. Vicino a quel tempio, e ugualmente in marmo, fu costruito anche un tempio di Giunone, esastilo anch'esso, ma senza colonnato sugli altri lati, e la piazza dove sorgevano i due tempietti venne racchiusa da un porticato, alla maniera ellenistica (Augusto lo trasformò in seguito e lo dedicò a Ottavia). Hermodoros costruì anche altri templi e un arsenale (*navalia*) nel Campo Marzio. Anche in seguito, però, si continuò a costruire in tufo, in parte rivestito di stucco, come vediamo nei templi del Largo Argentina.

Il primo grande impulso autonomo l'architettura romana lo conosce fra il 120 e l'80 circa a.C., in età sillana. Prevale allora la pietra calcarea per i rivestimenti e per le colonne, che prende il nome dalle cave aperte presso Tivoli (*lapis Tiburtinus*, travertino). È una pietra quasi bianca, che si adatta per imitare il marmo degli edifici greci.

L'ultima età repubblicana e l'età augustea non svilupparono però le premesse tecniche e artistiche poste da quella eccezionale generazione di architetti dell'età di Silla, ai quali dobbiamo, in Roma, il *Tabularium*, grande edificio terminato nel 78 a.C., che ancora sovrasta – evidente espressione del rafforzato autoritarismo della *nobilitas* senatoriale – dall'alto del colle Capitolino il sottostante Foro Romano, e che serviva da archivio dello stato, e, nel Lazio, il tempio di Ercole a Tivoli, il santuario detto di Giove Anxur a Terracina. Come del resto anche per la scultura e la pittura, l'età augustea, che produce una vera e propria arte di corte, rappresenta una parentesi nello sviluppo autonomo dell'arte romana, raggelata dal raffinato neoatticismo. Le premesse poste nell'età sillana ebbero una ripresa solo alla fine dell'età di Claudio, verso il 50 d.C., e poi uno sviluppo nell'età di Nerone e degli imperatori Flavi.

L'architettura sillana usò ancora, accanto alla pietra calcarea (travertino), il tufo e il peperino. Alla fine della repubblica entrano in largo uso rivestimenti di mattoni e a partire dall'ultima generazione del I secolo d.C. grandi fabbriche di mattoni e di tegole vengono istituite su scala industriale da artigiani, talora riuniti in consorzio, e più spesso da liberti di

132. Roma, Via Prenestina. Il ponte di Nona (part.). Circa 80 a.C. Pietra calcarea.

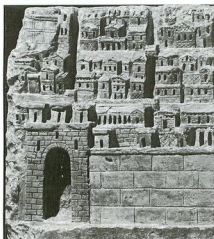
Doppia pagina seguente:
133. Roma, Foro Romano. Il tempio di Saturno. 42 a.C.-320 d.C. Marmo e calcare.

IL TEMPIO DELLA FORTUNA
A PALESTRINA

134. Roma, Palatino. Via d'accesso al palazzo dei Flavi. II secolo. Costruzione in laterizi.

grandi famiglie o della stessa famiglia imperiale. Le marche di fabbrica stampate sui laterizi di queste imprese sono di grande ausilio per la determinazione dell a cronologia degli edifici. È stato, per esempio, solo attraverso i bolli laterizi che si è potuto accertare che il Pantheon, che reca ancora sulla fronte l'iscrizione di Agrippa (morto nel 12 a.C.), appartiene in realtà interamente alla ricostruzione del tempo di Adriano (117-138 d.C.), che è anche il tempo del massimo fiorire delle industrie laterizie. Si profila poi un progressivo passaggio di queste industrie laterizie al fisco imperiale e con Caracalla il processo di statalizzazione è compiuto. L'esempio più grandioso dell'architettura di questo tempo è il monumentale complesso del tempio della Fortuna a Palestrina; che si articola a terrazze sui circa 90 metri di dislivello tra gli edifici pubblici del centro urbano della colonia e la sommità del santuario. Il tentativo di dare a questo complesso una datazione alla metà del II secolo a.C. è stato respinto con validi elementi e abbandonato per confermare la tradizionale datazione sillana. Ma un non trascurabile argomento è stato portato, nella seconda metà del XX secolo, a favore di una datazione agli estremi decenni del II secolo. Attilio Degrassi ha pubblicato (*Epigraphica IV*, "Memorie Accad. Lincei", XIV, 2, 1969, pp. 111-141) una serie numerosa di iscrizioni su basi votive e su elementi architettonici del santuario. Queste dediche recano nomi di famiglia, che non compaiono più nelle iscrizioni, dedicatorie o funerarie, della colonia sillana: esse attesterebbero quindi la feroce rappresaglia ordinata da Silla, cioè il massacro di tutti i maschi adulti delle antiche famiglie, raccolti con inganno fuori della città (cfr. per tutti Val. Max., IX, II, 1), e perciò la consistenza del santuario in età pre-sillana. Una datazione delle epigrafi è possibile, perché molte delle dediche sono poste da associazioni di artigiani, rette da liberti, e i nomi di questi sono accompagnati dal cognome: particolarità questa che si trova a partire dal 112-111 a.C. e che non compare più dopo il 71 a.C. Varie sono le caratteristiche più notevoli del complesso architettonico del santuario di Palestrina.

La prima è l'impianto scenografico, sette livelli su terrazze, abilmente calcolato, come dimostra il fatto che le rampe porticate, che dalle terrazze pri-

ve di elementi architettonici conducevano alla quarta terrazza, già assai elevata al di sopra del punto di partenza, sono chiuse sul lato verso la valle, in modo che il colpo d'occhio si palesava improvviso, amplissimo, a chi usciva in cima alla rampa e si trovava in pieno entro il complesso architettonico. Un'altra caratteristica fondamentale è che tutte le strutture dei porticati e delle esedre che si elevano dalla quarta terrazza in poi, sono in concrezione e a volta, ma la loro fronte era rivestita di forme tradizionali ellenistiche a trabeazioni diritte. Anche il portico della quinta terrazza e della grande piazza recinta che forma il sesto ripiano (e che doveva servire a una specie di mercato nei giorni di festa) sono di questo tipo. La terza caratteristica fondamentale è il congiungimento del luogo di culto (in questo caso il tempietto rotondo che corona l'insieme) con un'area a forma di cavea teatrale. Questa congiunzione si ritrova anche in altri santuari laziali di questo tempo e si ritrova in Roma nel teatro di Pompeo con

135. Palestrina (Praeneste), Tempio della Fortuna. 82-79 a.C. Il complesso si articola a terrazze sui circa 90 metri di dislivello tra gli edifici pubblici del centro urbano della colonia e la sommità del santuario.

136. *Roma (?). Rilievo con veduta prospettica di una città (part.). II secolo. Avezzano, Palazzo Torlonia. Marmo.*

annesso tempio di Venere, costruito fra il 55 e il 52 a.C. Fu questo il primo teatro in muratura costruito in Roma, al quale seguì il teatro costruito da Augusto in memoria del nipote Marcello, dedicato verso il 13 a.C.

Un notevole tipo di edificio, che andò formandosi in età repubblicana dopo la fine della seconda guerra punica e la vittoria di Flaminino su Filippo V di Macedonia (197 a.C.), fu la basilica: una costruzione generalmente a pianta rettangolare con o senza portico esterno su uno dei lati lunghi, interiormente divisa in tre navate e spesso munita di un'abside semicircolare sul lato più breve di fondo. Questi edifici servivano per l'amministrazione della giustizia, per riunioni varie inerenti alla vita civica. Sull'origine della tipologia architettonica della basilica si discute ancora, ma sembra logico ammettere, anche qui, l'adattamento alle particolari esigenze romane di un tipo di edificio pubblico esistente nelle città della Magna Grecia, mentre nelle città ellenistiche l'analoga funzione era svolta dai lunghi portici che fiancheggiavano la piazza maggiore (*agorà*). La basilica di Pompei è anteriore alla colonizzazione romana della città e precede la costruzione, avvenuta fra il 184 e il 170 a.C., di ben tre basiliche nel Foro Romano. Una di queste, la Basilica Fulvia, fu poi ricostruita dalla famiglia Aemilia e con tale nome rimase, più volte restaurata, anche nell'età imperiale. Una moneta del 65 a.C. ce ne mostra l'interno a due piani, con l'ornamento degli scudi in bronzo dorato, che recavano le immagini degli antenati della famiglia Aemilia, postevi dal console del 78 a.C. Questa basilica rimase la più sontuosa per i suoi ornamenti, ai quali contribuì anche Giulio Cesare coi denari del bottino ammassato nella sua conquista della Gallia; e fin dal 159 a.C. vi funzionava un orologio ad acqua, dono di uno degli Scipioni.
L'importanza delle strutture basilicali per lo sviluppo di un tipo che fu fondamentale nella costruzione dei luoghi di culto della religione cristiana, si sottrae al nostro argomento e basta qui averla ricordata.
Nonostante queste fondamentali affermazioni dell'architettura repubblicana, Vitruvio, che scrive all'inizio dell'età augustea e il cui testo è l'unico trattato di architettura completo rimastoci dall'Antichità, usa una

nomenclatura greca, dicendo esplicitamente che vi è costretto dalla mancanza di una corrispondente terminologia latina. Siamo inclini a condividere la poca fiducia che in Vitruvio aveva un grande architetto del Rinascimento italiano, Leon Battista Alberti, che lo critica per essere "né greco né latino" (*De re aedificatoria,* 1485, libro VI); tuttavia la mancanza di una accettabile nomenclatura latina indica come tra Silla e Augusto l'architettura romana non avesse trovato una sua sistemazione teoretica e nemmeno precettistica; era rimasta mera tecnica pratica, nonostante il suo originale sviluppo di tipi architettonici.

LE COSTRUZIONI SEPOLCRALI LUNGO LE VIE CONSOLARI

Ancora a questo tempo risale la tipologia delle grandi costruzioni sepolcrali che sorgevano lungo le vie consolari. Il tipo più grandioso è quello a pianta rotonda, contenente una o più camere sepolcrali con copertura a volta. Al di sopra di queste si elevava ancora il tumulo di terra, sul quale cresceva la vegetazione, come nei tumuli delle necropoli etrusche, da cui il tipo è stato derivato, dando a esso una struttura architettonica più decisa in senso verticale e più imponente, mentre i tumuli etruschi erano spesso ricavati tagliando in situ la tenera roccia tufacea. Uno degli esempi più noti è il sepolcro di Cecilia Metella, figlia del console del 69 a.C. e

137. Palestrina (Praeneste). Veduta panoramica col Tempio della Fortuna.

138. Roma. Il teatro di Pompeo sull'antica pianta della città di Roma. Roma, Museo Capitolino. Marmo. Fu questo il primo teatro in muratura costruito in Roma.

moglie di un Crasso. Sorge a poca distanza da Roma sulla Via Appia in forma di una grande struttura cilindrica su basamento quadrato, il tutto rivestito in travertino. Non sappiamo bene in quale relazione di parentela si debba collocare la defunta, il cui nome è iscritto sul monumentale sepolcro, con Marco Licinio Crasso, il grande banchiere che aveva sorretto finanziariamente l'ascesa di Giulio Cesare e che nel 60 formò, con Cesare e Pompeo, il primo triumvirato per impossessarsi dello stato. Egli era stato console insieme a Pompeo nel 70 e nell'anno precedente aveva soppresso nel sangue la rivolta degli schiavi guidata da Spartaco, e aveva fatto fiancheggiare la Via Appia da Capua a Roma dai corpi di seimila uomini crocefissi. Questo potente signore poteva permettersi di far costruire per una sua congiunta (probabilmente la moglie del figlio) un sepolcro tanto più grandioso degli altri, che verrà superato poi soltanto dai sepolcri imperiali di Augusto e di Adriano, costruiti sul medesimo tipo.
Giulio Cesare accolse la necessità di ampliare lo spazio ormai insufficiente del vecchio Foro Romano e un nuovo Foro viene costruito a partire dal 51 a.C. di lato a quello, sotto il colle Capitolino.
Una larga piazza fu aperta, fiancheggiata da ampie botteghe costruite in blocchi di tufo peperino e coperte a volta. Al centro, il tempio di Venere Genitrice, capostipite leggendaria della gente Giulia, di tipo greco, in marmo, con colonne molto ravvicinate tra loro. Esso conteneva la statua di culto, opera del neoattico Arkesilaos, e dipinti di Timomachos di Bisanzio. Per costruire il Foro, Cesare dovette, con trattative durate tre anni, acquistare e demolire tutte le case esistenti sull'area, ed erano case signorili. La somma occorsa per tale acquisto è variamente indicata dalle fonti in 60 000 o 100 000 sesterzi. Ma il tempio del quale lo scavo ha restituito alcuni frammenti, non è più quello del tempo di Cesare, bensì appartiene al restauro e ampliamento di Traiano.
Al Foro di Cesare si aggiunse quasi mezzo secolo dopo il Foro di Augusto, che non ebbe carattere pratico, commerciale, quanto soprattutto monumentale e celebrativo. Nel suo interno sorgevano le statue dei più famosi condottieri, da Enea ai re di Alba Longa, culminanti nella statua di Cesare, ognuna con una iscrizione elogiativa. La decisione di costruire un

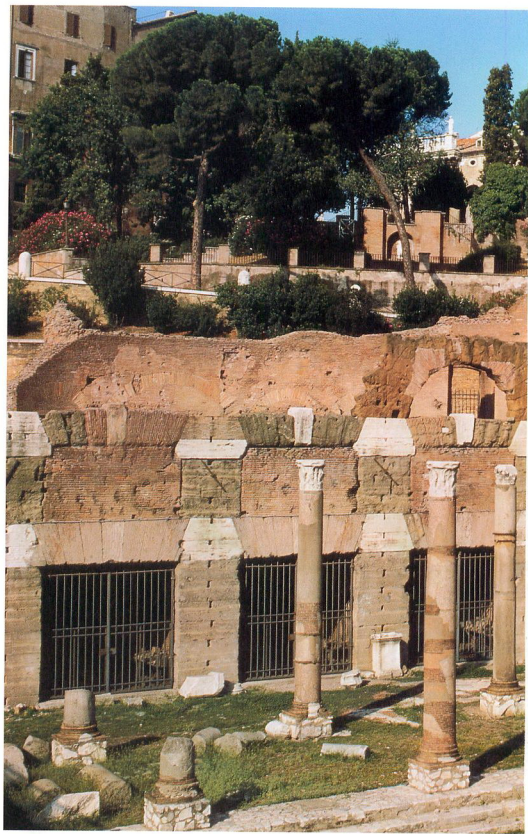
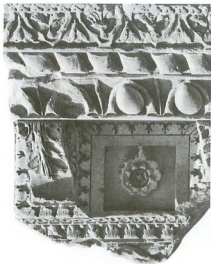
tempio a Marte Ultore, cioè Vendicatore, fu presa a seguito della definitiva vittoria di Ottaviano a Filippi (42 a.C.) contro il partito degli uccisori di Cesare, del quale Ottaviano (poi detto Augusto) era erede e figlio adottivo. Il tempio in marmo bianco, di grandi proporzioni, era fiancheggiato da due sontuosi emicicli coperti in marmo colorato detto "africano", le cui cave sono recentemente state individuate presso Izmir, a Teos. L'area monumentale era chiusa verso il quartiere popolare della Suburra da un alto muro di cinta in pietra di Gabii e peperino, che dovette adattarsi alla topografia urbana preesistente, poiché l'acquisto dell'area, demolendo un quartiere fitto di abitazioni, fu ancora più difficile che al tempo di Cesare. Nel 2 a.C. il Foro fu inaugurato, ma il tempio non era ancora terminato. Anch'esso ebbe dei restauri al tempo di Adriano.

Le monete ci conservano una documentazione, anche se non sempre del tutto chiara, di edifici eretti sotto Augusto e sotto Tiberio. Comunque innovazioni architettoniche non si incontrano sino al tempo di Claudio (41-54 d.C.), quando viene in uso il costruire a grandi blocchi solo rozzamente squadrati, talora anche con protuberanze irregolari, come si vede particolarmente nella cosiddetta Porta Maggiore, eretta per l'attraversamento dell'acquedotto di Claudio (terminato nel 52 d.C.) sulla Via Prenestina, che fu costruita rispettando il monumento funebre di Eurisace.

L'ETÀ DI NERONE

Una svolta decisiva nell'architettura romana, le cui ripercussioni si ebbero in tutto l'impero, avviene solo al tempo di Nerone. Qualche accenno si ha nella *Domus Transitoria* già citata (54-64 d.C.) e poi più specificamente con la sua *Domus Aurea* (64-68). Lo sviluppo proseguiva, precisandosi, nel Palazzo dei Flavi sul Palatino iniziato da Domiziano tra 87 e 96 e poi ampliato (la *Domus Augustana)* e infine nei Mercati di Traiano, costruiti nella prima decade del II secolo. Con Adriano, che ebbe personalmente interessi architettonici, si avranno ulteriori innovazioni ardite che fruttificano anche oltre l'età antica e che raggiunsero forme architettoniche delimitanti spazi interni complessi, nelle quali trovarono pieno svolgimento le ricerche iniziate in questa direzione al tempo di Nerone.

139. Roma. Moneta: l'interno della Basilica Aemilia. Circa 65 a.C. Roma, Museo Nazionale. Argento. D. m 0,018.

140. Roma. Teatro di Marcello.
Tra il 50 e il 10 a.C.
Pietra calcarea (travertino).

141. Roma, Foro di Cesare. Grandi botteghe. 51-46 a.C. Pietra calcarea e laterizi.

Questo periodo dell'architettura di età romana trova in Roma stessa e nelle costruzioni eseguite per commissione imperiale, al di fuori di motivi strettamente utilitari o funzionali, un suo sviluppo originale. Esso rappresenta un momento altamente creativo dell'arte dell'Antichità, che, sviluppando spunti ed esperienze dell'architettura della Campania e del Lazio in età pre-imperiale, pone anche le premesse per alcune delle forme fondamentali dell'architettura tardoantica e poi medioevale. In questo sta l'importanza storica europea dell'architettura di questo periodo, che parte da Roma, ma non rimane un fenomeno racchiuso in un tempo e in un'area geografica ristretti.

Se dunque possiamo considerare l'architettura tardoantica e parte di quella medioevale come una filiazione diretta di ciò che fu creato tra la seconda metà del I secolo e la metà del II secolo, dobbiamo anche tener presente quanto valore questa architettura romana ebbe poi per il Rinascimento europeo. Leon Battista Alberti, nel passo già citato, ci dice anche: "Tutti gli edifici dell'antichità che potessero avere importanza per qualche rispetto, io li ho esaminati per poterne ricavare elementi utili. Incessantemente ho rovistato, scrutato, misurato, rappresentato con schizzi tutto quello che ho potuto per potermi impadronire e servire di tutti i contributi possibili che l'ingegno e la laboriosità umana mi offrivano". E questo lavoro di indagine e di controllo continuò nel secolo XVI e nel secolo XVII, soprattutto sugli edifici di Roma e dintorni.

Si può affermare che l'architetto della *Domus Aurea,* Severus, col suo collaboratore Celer, furono i primi a costruire un edificio secondo nuovi principi e a sfruttare, per realizzare nuove immagini architettoniche, quelle tecniche che erano prima state sperimentate in senso solamente strutturale.

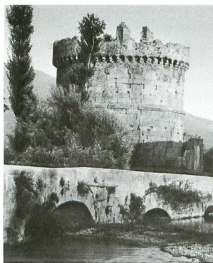
142. Roma, Foro di Cesare. Trabeazione di tempio (Traiano). 113-120. Marmo.

143. Roma, Via Prenestina, presso Porta Maggiore. La tomba del fornaio M. Vergilius Eurysaces. Fine I secolo a.C. Pietra calcarea (travertino).

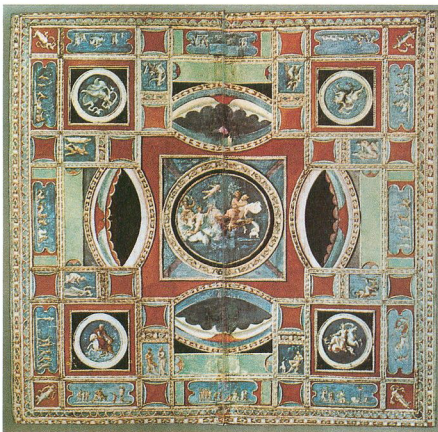
In Grecia, l'architettura aveva mantenuto un carattere del tutto unitario, assumendo come norma, per ogni tipo di edificio, le articolazioni del tempio periptero. In Roma, invece, mentre il tempio si uniforma a quello greco, si creano tipi di edifici strettamente corrispondenti di volta in volta allo scopo utilitario al quale dovevano servire, ma si seguitò a usare gli elementi greci come ornamento esteriore.

144. Roma. La Porta Maggiore, l'acquedotto di Claudio e la tomba di M. Vergilius Eurysaces. Pietra calcarea.

145. Roma, nei pressi della Via Appia. Rovine dell'acquedotto di Claudio. 42-54. Pietra calcarea.

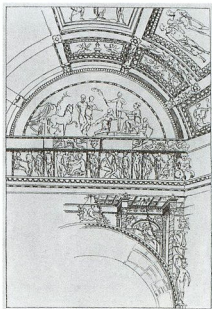
146. Roma, Domus Aurea di Nerone. Sala ottagona. 64-68. Laterizi. Questo ambiente interno, non preannunziato dalle strutture esterne, produce in chi vi penetra un senso di sorpresa e di trascendenza.

Un'altra fondamentale differenza tra architettura greca e architettura romana si può cogliere osservando come la tecnica dei muri costruiti a blocchi quadrati, che rimase sempre in uso in Grecia, dava alle pareti una consistenza strutturale massiccia, ma anche viva e vibrante. Invece la parete romana, di mattoni o di piccoli elementi tenuti insieme dalla malta, più che avere un senso di struttura portante viene intesa come un elemento inerte per racchiudere uno spazio, quasi un guscio che separa un ambiente dall'altro. Gli spazi interni, coperti da superfici concave, spesso poste a grandi altezze, creano volumi che hanno il loro punto focale all'interno della struttura ambientale stessa. La presenza umana entro questi spazi riceve una sua collocazione particolare (che si può ben avvertire ancor oggi all'interno del Pantheon), di subordinazione alla maestosa e non precisamente afferrabile struttura sulla quale l'occhio non trova un punto articolato di appoggio, e ne riceve perciò un sempre nuovo impulso dinamico. Al tempo stesso, una figura umana che si ponga sopra un elemento anche di poco più elevato, come un podio, un pulpito, riceve dallo spazio che la circonda e dall'alta volta una straordinaria sublimazione, una carica di intangibilità sacrale. La pura razionalità greca cede al mistero del simbolo.

Anche se la cosiddetta Torre dei Venti elevata ad Atene nel I secolo a.C. dall'architetto siriano Andronikos Kyrrhestes per l'orologio ad acqua e per le meridiane, mostra una costruzione ottagona di 7 metri di diametro interno, il suo senso architettonico si coglie dall'esterno (e perciò è sentita come "torre"). La sala ottagona della *Domus Aurea,* di un diametro quasi doppio, racchiusa all'interno di una massiccia costruzione dalla facciata rettilinea, vale invece unicamente come ambiente interno che, non preannunziato dalle strutture esterne, produce in chi vi penetra un senso di sorpresa e di trascendenza. Ciò resta valevole anche se non si possa accertare la collocazione della sala coperta da una cupola "rotante giorno e notte come il mondo", della quale parlano le fonti letterarie (Suet., *Nero,* XXXI, 2), e se ne voglia escludere l'interpretazione cosmogonica, di derivazione iranica, che pure è apparsa sostenibile con buoni argomenti. Elementi della ideologia orientale del sovrano cosmocreatore fecero infatti parte, senza dubbio, della "pazzia" di Nerone.

147. Dintorni di Tivoli (Tibur). Tomba dei Plauti e ponte sull'Aniene. I secolo.

148. Francisco de Hollandia. Acquerello riproducente una volta della Domus Aurea di Nerone. Sala dalla "Volta dorata". Circa 1538. El Escorial, biblioteca. Acquerello su pergamena. A. m 0,35; L. m 0,50.

Una cupola ardita sopra una struttura a loggiati, che è raffigurata sopra monete di Nerone, indica con probabilità le caratteristiche del grande mercato (*macellum*) da lui fatto costruire.

IL COLOSSEO

Come si è detto a proposito della pittura, uno studio esauriente della *Domus Aurea* non è ancora possibile. Questo dovrebbe essere condotto insieme allo studio dei grandi edifici termali che furono costruiti da Tito e da Traiano e che obliterarono in parte le costruzioni neroniane, mentre dal lato opposto era stato costruito l'Anfiteatro Flavio, il "Colosseo", con lo stesso scopo di restituire al godimento pubblico le ampie aree che Nerone aveva occupato per sentirsi "alloggiato in modo degno di un uomo". Iniziata da Vespasiano, proseguita da Tito e ultimata da Domiziano, non sappiamo se la costruzione dell'immensa mole dell'anfiteatro abbia impiegato cinque o dieci anni. In una moneta di Tito, ma l'immagine può riferirsi al progetto, esso appare già completo, incompleto in un rilievo dell'età successiva di Domiziano. Gli archi che ne articolano l'aspetto esterno sono ottanta in ciascuno dei tre ordini, intramezzati da pilastri con semicolonne (di ordine dorico al primo ordine, ionico al secondo, corinzio al terzo) e misurano metri 4,20 di luce, metri 7,05 di altezza nel primo ordine e metri 6,45 negli altri due. Un quarto ordine forma un

149. Roma, Colosseo. Veduta esterna.
70-90. Pietra calcarea (travertino).
A. m 48,50.
Il colossale anfiteatro Flavio poteva contenere sino a 50 000 spettatori.

150. Roma, Colosseo. Ricostruzione degli stucchi da un disegno rinascimentale.

attico, senza archi, ma con finestre, che erano alternate in antico con scudi di bronzo dorato. Tutto ciò non presenta novità architettoniche, ma le grandiose proporzioni ponevano particolari problemi tecnici di resistenza dei materiali e di funzionalità, sia per l'azione degli spettacoli che per l'accesso e il deflusso di circa cinquantamila spettatori.
La costruzione, in travertino, era nell'interno delle volte decorata da stucchi, dei quali rimangono pochi resti, ma che erano ancora visibili nel Rinascimento. Ce ne rimangono dei disegni. L'architetto dell'Anfiteatro Flavio non è noto e ci sono buoni motivi per escludere Rabirio, che fu l'architetto del Palazzo di Domiziano sul Palatino.
Questo palazzo fu terminato di costruire prima del 92 nella sua parte centrale, mentre le costruzioni a livello del Foro Romano e l'Ippodromo verranno terminati fra 93 e 96. Questo palazzo conteneva soprattutto gli ambienti ufficiali, di rappresentanza. Con le successive aggiunte nella parte destinata ad abitazione, costituì la residenza imperiale (*Domus Augustana*) sino alla tarda antichità. In esso si osserva una maggiore maturazione delle innovazioni dell'architettura neroniana, e una maggiore coerenza formale. Si esplica qui in grande una nuova possibilità data dalla costruzione con coperture a volta: la disposizione degli ambienti dei livelli superiori non è affatto legata alla pianta del piano terreno, il che conferisce grande libertà alle invenzioni architettoniche. Del Palazzo di Domiziano, i contemporanei esprimono soprattutto lo stupore per l'altezza delle sale, dove veramente si avvertiva "che doveva abitarvi un *dominus et deus*", un dio investito del potere terreno. È questa concezione della sovranità divina, che comincia a farsi strada in questo tempo, quella che ha voluto essere espressa nella nuova architettura romana palaziale. Le nuove forme, una volta create, hanno trovato sviluppo come motivo architettonico anche da parte degli imperatori del II secolo, che respinsero quella ideologia. Questa sarà ripresa e avanzerà sempre più, a partire da Commodo e poi nel III secolo, dando norme durature sia alle espressioni artistiche e architettoniche, sia ai cerimoniali che la manifestavano.

151. Roma, il Colosseo. Corridoio del primo piano. 70-90. Pietra calcarea (travertino).

152. Roma, Tomba degli Hateri. Edifici eretti a Roma sotto gli imperatori Flavi. 65-100. Vaticano, Deposito del Museo Laterano. Marmo. A. m 0,42; L. m 1,58.

Doppia pagina seguente:
153. Roma, Colosseo. Vista interna. 70-90. Asse maggiore: m 188.

154. Roma, Piazza Sallustio. Rovine di un palazzo nei Giardini Sallustiani. II secolo.

L'età neroniana segna, dunque, una svolta importante nell'arte romana: possiamo riconoscere l'insorgere di una nuova concezione spaziale, che nella pittura produce le decorazioni parietali fantastiche dell'ultima fase pompeiana, ma anche inizia quel disfacimento della forma e della sostanza pittorica, che condurrà poi nuovamente alla abolizione della prospettiva spaziale, anche se con significato assai diverso da quello della sua assenza alle origini.
Nell'architettura, invece, lo spazio interno si svilupperà in forme grandiose e durature, negli edifici di carattere ufficiale imperiale o pubblico. A Roma, nei Giardini sallustiani, resti imponenti di un grande edificio tra il Quirinale e il Pincio, costruito nell'età fra Traiano e Adriano, mostrano che la nuova architettura creò anche dimore sontuose, veri e propri palazzi, per ricchi privati, con più piani sovrapposti e sala centrale a cupola.
Ma anche nella costruzione delle abitazioni per la borghesia abbiente e commerciante si hanno, nello stesso tempo, nuovi tipi architettonici. Questi sono per noi documentati meglio a Ostia che non a Roma, ma i

resti, anche se più frammentari, ci assicurano che lo stesso tipo di abitazione privata sorgeva anche nell'urbe.

L'EDILIZIA ABITATIVA

La casa con atrio e peristilio centrale a colonne viene ora sostituita da una costruzione in mattoni, con ampio cortile porticato, a pilastri. Da questo tipo di casa, ancora abitazione per una sola famiglia, si svilupperà subito dopo un tipo di costruzione nel quale si moltiplicano gli ambienti in serie e i cortili e che si eleva sino a tre piani (in qualche caso forse anche quattro), con balconi esterni; un tipo, sino allora sconosciuto nel mondo antico, di abitazione intensiva aperta verso la strada anziché verso il cortile interno, con appartamenti per molte famiglie, che in parte precorre, ma in parte anche supera la stessa casa per il medio ceto dell'Europa medioevale, e che, soprattutto, testimonia una concezione urbanistica pianificata, con case-tipo, di carattere uniforme.

Un singolare rilievo, conservato in collezione privata ad Avezzano (Abruzzo), ci documenta in modo evidente l'aspetto di una città di questo tempo.

155. Roma, Palatino. Palazzi degli imperatori Flavi sul Palatino. Veduta aerea. II secolo.

CAPITOLO QUARTO

Dal neoatticismo al neoellenismo

"Considero saggi coloro che bevono vino vecchio e coloro che vedono volentieri vecchie commedie" perché "le commedie nuove sono ancora più scadenti delle nuove monete." Con queste parole il prologo della *Càsina* presentava questa "antica commedia di Plauto che i più vecchi hanno già avuto modo di apprezzare, i giovani, invece, non hanno ancora vista". Si è discusso a quando si poteva riferire un tale discorso e si è concluso che ciò doveva essere attorno alla metà del II secolo a.C., o meglio fra 150 e 130. Cicerone (106-43 a.C.) ammirava ancora Plauto; Orazio (68-8 a.C.) lo aborre.

È in quello spazio di tempo, in quelle quattro generazioni che avvennero i grandi cambiamenti nella società romana, dalla conquista dell'Africa e della Grecia, la costituzione delle province di Asia e di Siria, al ritorno di Giulio Cesare dalla Spagna e al suo consolato (59 a.C.), col quale inizia un nuovo corso della storia interna di Roma, dopo un secolo di asperrime lotte sociali e di fazione.

Abbiamo già detto come in questo tempo affluissero a Roma impulsi artistici diversi e come si formasse una cultura artistica eclettica. Eclettica soprattutto nel campo della scultura, mentre solo nell'architettura questa nuova potenza in rapido accrescimento aveva espresso tendenze autonome e nuove tecniche utilitarie.

Dall'Asia e dalla Siria, poi da Cirene, ereditata nel 96 a.C. per testamento del legittimo sovrano, e da Alessandria erano giunti a Roma impulsi della grande civiltà artistica dell'ellenismo orientale, che era il vero e genuino ellenismo. Ad Atene, invece, si riprese il culto dell'età classica del V secolo a.C., e poi anche dei precedenti di essa: di ciò che noi chiamiamo, nell'arte, lo stile severo e l'età arcaica. Ma esaltando Fidia sopra ogni altro artista, i circoli intellettuali di Atene esaltavano anche, in tempi di perduta e non recuperabile indipendenza, una grande epoca di potenza e di gloria. La tendenza classicistica, diffusa in tutti i centri del mondo greco, divenne in Atene "neoatticismo", che si espresse nell'arte figurativa e nella cultura.

156. Boscoreale. Caraffa (part.). I secolo. Parigi, Museo del Louvre.

157. Lazio. Testa votiva. Fine del I secolo a.C. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Terracotta. A. m 0,26.

Una cultura, che esercitava un fascino immenso sui giovani romani di buona famiglia, che andavano ad Atene a sprovincializzarsi, senza accorgersi che assorbivano una cultura ormai priva di elementi vitali e che rimaneva un ornamento esteriore.

Il culto del gusto neoattico si impose in cosciente opposizione alle correnti che erano state le più vive e le più originali dell'ellenismo postlisippeo.

LA CRISI DEL COLLEZIONISMO PRIVATO

Il grande collezionismo privato che aveva caratterizzato la prima metà del I secolo a.C. si era placato. Il tumultuoso affluire di opere d'arte e di impulsi artistici diversi si era esaurito. La miscela satura di tanti ingredienti incominciava a chiarirsi e a depositare il suo residuo. Al cessare del grande collezionismo vi furono concreti motivi economici: era finita, infatti, la esenzione da imposte che era stata privilegio dei cittadini romani. Nel 43 a.C. i triumviri (Antonio, Ottaviano e Lepido), esauriti i

fondi confiscati agli avversari caduti sotto le proscrizioni, impongono una tassa sugli stabili e sui terreni. Per quelli affittati, la tassa era equivalente all'intero affitto; per quelli non affittati, equivalente alla metà del valore locativo; inoltre fu istituita una imposta generale del 10%; Cassio Dione (XLVII, 16) dice che, in realtà, il dieci per cento era ciò che restava ai proprietari. La tassazione avveniva in base a denunzia dell'interessato; ma se venivano trovate inesattezze, si rischiava la confisca totale. Si poteva anche rinunciare a tutto il patrimonio e riaverne un terzo; ma i prezzi delle aste, alle quali veniva posto in vendita quanto si era disposti a cedere, erano bassissimi (cfr. Suet., *Aug.*, 40). Per la maggior parte dei proprietari queste tassazioni portarono alla perdita della disponibilità liquida. I vendicatori di Cesare restarono praticamente i soli a poter disporre di ingenti fortune.

IL PERIODO DELLE GUERRE CIVILI

Esattamente dieci anni dopo, i due superstiti tra i triumviri, Ottaviano e Antonio, vennero alla aperta e definitiva rottura tra loro. Dopo altri tre anni, il capitolo delle guerre civili sarà concluso.
Bloccata durante quattro mesi dalle navi di Agrippa nel golfo di Prevesa, in Epiro, a nord dell'isola di Leucade, la flotta di Cleopatra unita a quella di Antonio, il 2 settembre dell'anno 31 a.C. ruppe il blocco e accettò battaglia. Ma la sortita si tramutò in fuga e in diserzione, per mare e per terra. Dietro alla vela che trasportava Cleopatra verso il suo Egitto, si volse la nave di Antonio, segnando la propria sorte. Fu qui, nel golfo di Arta, presso Azio, che la guerra civile fu decisa, anche se essa continuò ancora per circa un anno.
La battaglia di Azio fu in realtà una mediocre battaglia, nonostante il grande numero di navi impiegate; non meno di quattrocento per parte. Essa verrà poi mitizzata e posta sotto il segno di Apollo dal vincitore Caio Giulio Cesare Ottaviano, che si farà chiamare, da allora, *Imperator Caesar divi Filius* e che sarà chiamato, quattro anni dopo e per tutti i secoli a venire, *Augustus.* In realtà questa battaglia segnò la fine di un'età che aveva iniziato la sua crisi un secolo prima con le riforme di Tiberio Gracco, nel 133 a.C. Era stata un'età tormentata, violenta, come tutte quelle nelle qua-

158. Rodi (?). Moneta di Ottaviano coniata in Oriente. 30-29 a.C. Forlì, Collezione Piancastelli. Argento. D. m 0,023.

li profonde trasformazioni economiche e politiche agitano la società umana. Una età nella quale era faticoso e rischioso vivere, e che aveva iniziato la sua stretta finale nell'anno 44, con l'uccisione di Giulio Cesare, senza dubbio il più ambizioso, ma anche il più intelligente, il più libero da pregiudizi e da preconcetti degli uomini che in quello stesso tempo avevano intrapresa la scalata al potere. Senza avere per lui alcuna simpatia, non si può non ammirare la creatività del suo pensiero politico.

La crisi si era aperta in modo violento dodici anni dopo quello della distruzione di Cartagine (146 a.C.) e dell'assoggettamento definitivo della Grecia, col quale si era conchiusa la conquista del Mediterraneo a profitto delle famiglie senatorie di Roma. Le riforme di Tiberio Gracco erano consistite, sostanzialmente, in una legge, che può dirsi mite, contro la usurpazione del terreno pubblico avvenuta a poco a poco, illegalmente, da parte dei proprietari fondiari che si erano costituiti dei vasti latifondi. Non si toccava, con quella legge, la proprietà privata, ma solo la terra demaniale occupata dai privati; e anche quella, solo al di là di una quantità, che era sempre il doppio di quanto era stato legalmente concesso all'inizio. Inoltre, almeno nel progetto primitivo, si prevedeva un indennizzo di miglioria per i lavori eseguiti sul terreno statale. Ma la irresponsabile contrarietà dei senatori personalmente colpiti, che identificarono immediatamente i propri interessi con la salvezza degli ordinamenti statali esistenti, e il loro ricorso all'intrigo, fecero di Tiberio Gracco, che era imparentato col più alto patriziato (era nipote di Scipione Africano), un deciso rivoluzionario.

La sua uccisione, a colpi di seggiola, in una provocazione capeggiata dal *pontifex* Scipio Nasica, che era suo cugino, nella quale perirono più di duecento persone, fu la prima rissa politica organizzata che insanguinò le vie di Roma (autunno del 133 a.C.). Si può dire che da allora sino alla battaglia di Azio, i Romani siano stati continuamente sotto la tensione della guerra civile.

La reazione senatoria, culminata, come abbiamo detto, con Silla, non aveva fatto che approfondire i contrasti e le rivalità. Quando Silla, cinquantaseienne, il 6 luglio dell'82 entrò in Roma, erano con lui Crasso,

159. Roma, Casa nei pressi della Farnesina. Ottaviano come Hermes-Thot. 30-25 a.C. Roma, Museo Nazionale. Stucco.

160. Pompei. Copia del "Doriforo" di Policleto. L'originale è del v secolo a.C., la copia del I secolo a.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Marmo. A. m 2,01.

Verre, Catilina e il ventiquattrenne Pompeo. Vi era stato, prima del suo ingresso, un macello di nobili e un incendio in Campidoglio. Silla, con una lista di proscrizione, mise all'asta e incamerò il patrimonio di quattromilasettecento cittadini della fazione avversaria. E nel novembre, dopo la sua finale vittoria, Roma vide lo spettacolo di seimila prigionieri – in realtà avversari politici – fatti sgozzare nel Campo Marzio contro ogni promessa. La tomba di Mario fu profanata e il nipote di lui fu torturato e quindi ucciso come un'ostia sacrificale. Ma il 27 e 28 gennaio successivi Silla celebrava il trionfo, acclamato "salvatore e padre della città".

IL TRIONFO DI SILLA

Non si deve mai dimenticare, col rischio di cadere in superficiali analogie storiche, che la lotta fra le classi si svolgeva, in Roma, sempre all'interno di una minoranza privilegiata di liberi cittadini. Ma questo faceva sì che la lotta fosse ancora più acuta e senza quartiere, e rendeva ogni successo provvisorio.

Da tale inevitabile provvisorietà nacque alla fine la spinta verso una soluzione autoritaria, di tipo monarchico, che veniva proposta già da tempo dalle esigenze della situazione nei paesi del Mediterraneo orientale assoggettati a Roma. Se noi ci liberiamo dalla concezione romantica della storia, che risolve tutto nella personalità e nell'ambizione dei protagonisti, sarà facile comprendere come più tardi Cesare, entrato nella lotta politica come un "popolare", scegliesse la sua via verso il regime monarchico di tipo ellenistico, che era il più confacente agli interessi economici dei gruppi sui quali si appoggiava.

Il "cesarismo" non è una categoria storica universale, ma risponde a un'azione politica, che ebbe precise origini sociali e concreti legami con il particolare sviluppo della società romana. Naturalmente, esso adottò e costruì anche una sua ideologia, desunta e sviluppata da quella dei principati ellenistici a contatto col mondo orientale.

Già alla fine del II secolo a.C. erano stati importati in Roma nuovi culti mistici, e più tardi si erano diffuse delle credenze messianiche, le quali trovano chiara espressione nella letteratura della fine della repubblica. Tali credenze escatologiche dovettero trovare un terreno favorevole, a quan-

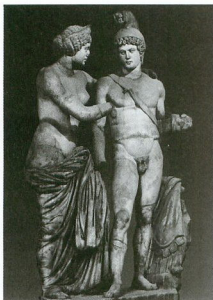
161. Prima Porta. Statua-ritratto dell'imperatore Augusto. 14-29. Vaticano, Museo Chiaramonti. Marmo. A. m 2,04.

to possiamo arguire, nelle vecchie concezioni etrusche, ancora ben presenti e ufficialmente praticate nella società romana, nonostante l'illuminismo razionalistico venuto dalla filosofia greca (cfr. Cic., *Cat.* III, VIII, 18; *De haruspicum responsis,* XIX, 40). Si sa come il rito sia uno dei bisogni che appare più radicato nello spirito umano. L'avvento di un nuovo secolo era stato atteso, secondo le teorie dei cicli secolari, dapprima per l'anno 83, poi per il 63. L'attesa non si perdette per il mancato avverarsi delle previsioni. Come sempre in questi casi, non si fece che riesaminare e mutare l'interpretazione, e si continuò a sperare nel realizzatore del rivolgimento.

Già sulla casa di Cesare era stata innalzata una cupola, simbolo cosmico e sacrale derivato dalla civiltà achemenide. Già nel 40 a.C., se Antonio si mascherava da Dioniso, Ottaviano aveva assunto il ruolo di Apollo. E sugli stucchi della casa della Farnesina, fra i paesaggi sacrali di gusto ellenistico, Hermes-Toth, divinità greco-egiziana simbolo di mistica saggezza, aveva, tra le altre divinità, assunto i tratti di Ottaviano: *Novus Mercurius.* Tale lo celebrerà Orazio (*Carm.,* I, II). Con uguale appellativo sarà, due generazioni dopo, salutato l'apostolo Paolo in Lystra (*Act. Apost.,* XIV, 12): *quoniam erat dux verbi,* perché era Signore della parola: *Hermes Loghios.* Con analogo contesto fu eseguita e firmata dall'ateniese Cleomene la statua di un principe della famiglia di Augusto identica, salvo il ritratto idealizzato, alla immagine di Hermes Loghios creata nell'antichità classica (V sec. a.C.).

OTTAVIANO, NUOVO MERCURIO

L'attesa di un sovrano di pace iniziatore di una nuova era, si trova chiaramente espressa riferendosi ad Augusto, sia dalla quarta delle *Ecloghe* di Virgilio, sia dal carme secolare di Orazio (17 a.C.): esso precede di quattro anni la decisione del Senato di far costruire l'*Ara Pacis,* dove viene ripreso l'inno della fertile Terra, presente in un ordine nuovo.

Il riflesso di questi stati d'animo, di queste credenze, alle quali si cercava conferma nell'astrologia, e soprattutto il riflesso di quel senso di rilassamento e di distensione, ottenuto e accettato anche a costo della rinuncia ad alcune aspirazioni per le quali si era un tempo lottato, si avverte anche nei caratteri dell'arte di questo tempo. Si trova rifugio in ciò che è già prestabilito, codificato.

Si determina così stabilmente, nell'arte romana ufficiale, un carattere retrospettivo, accademico; un gusto (bisognerebbe dire, spesso, un cattivo gusto) per il travestimento letterario e retorico di un'opera nuova sotto spoglie e modi classicistici. Questi saranno caratteri permanenti di quella produzione artistica che era destinata alla classe dominante. Se l'Augusto di Prima Porta nasconderà sotto la corazza il corpo del Doriforo di Policleto, troveremo due secoli dopo signori e signore dell'età antonina che, su esempio imperiale, si faranno rappresentare in un eclettico accostamento tipologico come Marte e Venere: nella tipologia del Marte Borghese che deriva da una statua del V secolo e della Venere di Milo del II secolo a.C. Un'altra signora, probabilmente buona amica di qualche Erculio del III secolo d.C., sarà stata lusingata a essere eternata nella sua banale nudità come un'Onfale vittoriosa delle spoglie del semidio. E ancora la madre di Costantino, Elena, avrà i suoi ritratti, come già la madre di Alessandro Magno, sostituendo il proprio ritratto alla testa di Venere nelle repliche di una immagine seduta della dea, creata, nella cerchia di Fidia, ottocento anni prima.

Questo fondo retrospettivo, erudito e sempre ricco di allusioni politiche, che caratterizzerà l'arte romana imperiale, si costituisce stabilmente nell'età di Augusto, e precocemente in essa.

L'ARA PACIS

Possiamo rendercene conto esaminando un monumento tipico come l'*Ara Pacis Augustae*, che ha, tra l'altro, il vantaggio di possedere uno stato civile quasi in piena regola: ne sappiamo la data della concezione e della nascita, anche se ne ignoriamo la paternità. Augusto stesso ci ha lasciato scritto (*Res Gestae*, II, pp. 37 ss.) che per celebrare il suo ritorno vittorioso dalla Spagna e dalla Gallia e la da tempo agognata pacificazione, il Senato decretò che venisse eretta un'ara nel Campo Marzio e che ogni anno i magistrati, i sacerdoti e le vestali vi dovessero compiere un rito commemorativo. Decretata nell'anno 13, l'ara fu inaugurata nell'anno 9 a.C.

Dalla prima scoperta, avvenuta nel 1568, di lastre con rilievi, nelle fondazioni di un palazzo di fronte alla chiesa di San Lorenzo in Via Lata (l'antico nome del Corso), fino agli ultimi scavi del 1937-1938, pezzo per

162. Ostia. Coppia di personaggi raffigurati in aspetto di Venere e Marte. 150-160. Roma, Museo Nazionale. Marmo. A. m 2,16; col plinto 2,28.

163. Roma. Giovane donna raffigurata come Onfale. Inizio del III secolo. Vaticano, Deposito del Museo Pio Clementino. Marmo. A. m 1,82.

pezzo una gran parte del monumento è tornato alla luce. L'*Ara Pacis* è uno dei cimeli della scultura di età romana dei quali ci possiamo oggi render conto più compiutamente. Questo fatto e la suggestione storica esercitata dal monumento, hanno generalmente falsata la valutazione, eccessiva, che si è fatta del suo valore artistico. Il monumento non è una grande opera d'arte, ma è una testimonianza estremamente tipica del suo tempo. Esso si componeva del vero e proprio altare e di un recinto decorato da rilievi figurati e ornamentali. Fra l'ara e il recinto non corre un agiato rapporto di proporzioni; i due elementi sono giustapposti freddamente senza vera connessione. L'ara occupa quasi tutto lo spazio dentro il recinto. Essa aveva uno zoccolo ornato di rilievi e un fregio di piccole figure, di soggetto rituale, intagliate nel marmo con vivacità, una per una, con la nettezza di contorni di un'opera toreutica. Ma questa figurazione, che pur nella monotona composizione non manca di una certa freschezza, costituiva un dettaglio quasi trascurabile. Il monumento

164. Roma, Ara Pacis Augustae: l'era della pace dell'imperatore Augusto. Veduta esterna. 13-9 a.C. Marmo. L. m 11 x 10.

consiste soprattutto nella decorazione del recinto, nel quale, sull'asse principale, si aprivano nei lati brevi due porte. Questo recinto è, all'interno, decorato in alto da ghirlande sorrette da teschi di bue (bucrani simbolici residui del sacrificio) e da patere, recipienti rotondi in metallo usati nelle offerte per versare un liquido sull'altare. In basso vi è la riproduzione, nel marmo, di una staccionata di tavole. I due motivi decorativi sono una trasposizione, in materia nobile e in forme leggermente stilizzate, di un recinto provvisorio, quale si doveva usare in occasione di una cerimonia particolare e improvvisata, fatto di tavole e di assi di legno e decorato di vere ghirlande. Non è difficile immaginarne una ricostruzione.

Questi motivi decorativi e strutturali dell'interno non hanno nessun rapporto con la decorazione dell'esterno, la quale, a sua volta, è costituita di elementi del tutto indipendenti tra loro in senso strutturale. Ciò che li tiene insieme è, oltre alla materiale connessione dei blocchi di marmo, soltanto un riferimento simbolico. E questo è concepito a freddo, con la programmaticità insensibile di un'arte ufficiale. L'arte ufficiale ha sempre in sorte di dover essere approvata da persone che sono indifferenti all'elemento veramente artistico e il cui interesse deve essere attirato da un simbolismo abbastanza semplice, che dia loro l'impressione che, per loro merito, una grande idea abbia trovato espressione eterna col magistero dell'arte.

Nell'*Ara Pacis* le due aperture del recinto sono fiancheggiate da composizioni simboliche rievocative. L'ingresso era fiancheggiato da due scene delle origini di Roma: il "lupercale", cioè il rinvenimento dei due fatali gemelli allattati dalla lupa, scoperti dal pastore Faustolo. Marte, e forse Rea Silvia, non dovevano mancare; ma solo pochi frammenti ne rimangono. Di là, il sacrificio del pio padre Enea agli dèi Penati, l'edicola dei quali è posta in alto entro un paesaggio con alberi e rocce, di gusto ellenistico. L'altra apertura aveva ai lati la personificazione della Terra (*Tellus*), feconda di nutrimenti per l'umanità, accompagnata da figure simboleggianti le acque e le aure: dunque, terra, acqua e cielo; il mondo nel quale noi viviamo, splendido, ricco e pacifico. Dall'altro lato della stessa porta stava la personificazione di Roma, seduta armata sopra un cumulo di armi,

165. Roma, Ara Pacis Augustae: recinto. Enea e il santuario dei Penati. 13-9 a.C. Marmo. A. m 1,55; L. m 2,37 circa.

dominatrice e guardiana di quel mondo. Roma e la Terra, i due elementi che definiscono la situazione del cittadino romano sotto la guida e la pace di Augusto. I due lati lunghi del recinto sono occupati da due file processionali di figure, prese dalla realtà, ma congelate in gesti convenzionali. È la processione che dovette svolgersi quando l'ara fu dedicata.

Tra le composizioni dei lati stretti e quelle dei lati lunghi non corre nessun rapporto; e nemmeno vi è alcun rapporto tectonico fra l'una e l'altra delle due sezioni della processione.

I RILIEVI FIGURATI

Dove sono situati, da un punto di vista strutturale, tectonico, questi rilievi figurati? Non si sa. Essi sono inseriti in una cornice architettonica che taglia le composizioni e non ha alcun rapporto di riferimento con lo spazio nel quale stanno le figure. Anche supponendo, come è probabile, che i rilievi fossero policromi, il loro modellato è troppo netto e deciso per assimilarli a pannelli dipinti, a quadri entro cornici (come per i rilievi del mausoleo di Saint-Remy di Provenza). E che cosa rappresenta la decorazione floreale che sta sotto ai fregi figurati? Essa, che è forse l'elemento artisticamente più vivo di tutto il monumento, non sta in nessun rapporto funzionale coi fregi figurati.

Una tale mancanza di logica strutturale e di organicità tra le parti avrebbe fatto orrore al gusto dei Greci dell'età classica, nelle cui manifestazioni artistiche ogni elemento ha la sua chiara spiegazione e funzione tectonica e strutturale.

Ma nell'ambiente italico-romano questi accostamenti non erano una novità: pitture etrusche del VI secolo a.C. mostrano già il fregio di figure col-

locate senza alcun rapporto organico sopra un fregio vegetale, oppure sopra elementi verticali che ricordano la trasformazione della staccionata all'interno del recinto dell'*Ara Pacis* (Lastre dipinte, da Caere).
Vediamo dunque come nell'*Ara Pacis* la concezione generale dell'ara entro il recinto, l'unione di soggetti mitici con soggetti storici (come nella cosiddetta Ara di Domizio Enobarbo) e l'indifferenza per la logica strutturale delle varie parti, rappresentino evidentemente elementi locali, romani, connessi alla tradizione italica. Ma quando andiamo a esaminare la forma artistica, dobbiamo convincerci che gli artisti che la realizzarono e la eseguirono furono artisti greci. Che possano essersi serviti anche di maestranze locali non è dimostrabile, ma non è improbabile; né cambia nulla al problema.
Il rilievo con Enea si allinea in una serie di bassorilievi di soggetto pastorale, idillico, nei quali la scultura sembra gareggiare con la pittura nel rendimento del paesaggio, generalmente rappresentato con grotte e con rupi.
Questo vagheggiamento del mondo rurale, che produce le *Ecloghe* virgiliane e aveva prodotto l'esclamazione di Orazio "o troppo fortunati i contadini se capissero i vantaggi del loro stato", è tipico di una civiltà intensamente cittadina e del tutto estranea alla realtà della vita contadina. Catone non l'avrebbe condivisa di certo. Essa deriva direttamente dal costume letterario tardo-ellenistico; ma d'altro lato serviva egregiamente ai fini politici della classe dirigente del tempo di Orazio. Essa troverà ancora espressione artistica, in età tiberiana, nei rilievi della Collezione Grimani (al Museo di Vienna), ai quali se ne è aggiunto un terzo, che ornavano una fontana. La cultura ufficiale romana di questo tempo ha fatto suoi questi modi, questi gusti e questi simboli; ma il concetto informatore rimane del tutto ellenistico, estraneo al genuino sentimento romano.

166. Roma, Ara Pacis Augustae: recinto. La processione (part. restaurato). 13-9 a.C.

167. Tarquinia. necropoli, "Tomba dei tori", Decorazione parietale (part.). 530-520 a.C. Affresco. A. m 1,65; L. m 1,30.

168. Roma. Rilievo di una fontana: leonessa con i piccoli. 14-37 (età di Tiberio). Vienna, Kunsthistorisches Museum. Marmo. A. m 0,94; L. m 0,81.

Un minuto studio del sistema decorativo del fregio vegetale dell'*Ara Pacis* (la cui composizione originale appare conservata nella lastra del lato stretto originariamente collegata con l'angolo sud-est) ha fatto riconoscere che il motivo è tipicamente pergameno; ma che a Pergamo stessa non si trova più nel tempo nel quale l'*Ara Pacis* fu eseguita, bensì assai prima, in pieno II secolo (come ha dimostrato Th. Kraus). Tale constatazione indica nell'artista che l'ha concepito per il monumento romano, una netta impostazione retrospettiva, classicistica. Il classicismo, in questo caso, non annulla del tutto, ma solo contiene in suggerimenti di estrema delicatezza il senso dell'atmosfera, dello spazio che circola tra questi racemi e che abbiamo riconosciuto retaggio ellenistico. Lo stesso senso dello spazio si avverte nel modo come i nastri delle ghirlande, sull'interno, si avvolgono liberamente nell'aria, quasi annullando ogni rilievo. Anche le patere, che oggi appaiono inspiegabilmente applicate sul fondo, che perciò (a meno di un controsenso) appare astratto, dovevano originariamente figurare appese, nel vuoto, a nastri eseguiti soltanto in pittura. Questo senso ellenistico dell'atmosfera si ritroverà anche in opere di toreutica. Esso si accompagna a una esecuzione di raffinata e minuziosa precisione, a un virtuosismo della tecnica, quando si tratta di rilievi in marmo, che fa di queste sculture ornamentali dell'età augustea, come di tutte quelle caratteristiche per questo tempo, qualche cosa di raffinato, di prezioso, di perfetto. Il naturalismo ellenistico, appena raggelato dalle tendenze neo-attiche e neo-asiane, si pone qui a servizio di un'arte ufficiale freddamente programmatica e la rende preziosa. È questa preziosità, che supplisce alla mancanza di slancio e di poesia, quella che rende non solo tollerabili, ma talvolta ammirevoli i prodotti di questo altissimo artigianato artistico. Esso inseriva a Roma il ricordo e quasi una reviviscenza dello splendore artistico delle corti dei regni ellenistici. Ritroveremo sempre questo riflesso consapevole e desiderato: nelle gemme, nei camei, nelle statue onorarie dell'età augustea, che pur senza essere, perciò, una età creatrice, rimane per noi un momento di alta qualità tecnica dell'artigianato antico. Il grande "Cameo di Francia " presenta una composizione disposta su tre registri: in basso, Barbari prigionieri, al centro una scena riferi-

bile a un episodio della corte imperiale, in alto personaggi divinizzati, uno dei quali cavalca un Pegaso. Il cameo era conservato sin dal Medioevo nel tesoro della Sainte Chapelle a Parigi, poiché il soggetto era stato interpretato come raffigurazione di Giuseppe dinanzi al Faraone. Ancor oggi la sua interpretazione storica non ha trovato una spiegazione che sia accettata unanimemente dagli studiosi. Una tesi della seconda metà del XX secolo pretende, addirittura, che il cameo abbia subito nel Rinascimento un ritocco di quasi tutte le figure per adattarle ai personaggi della corte di Carlo IX e di Caterina de' Medici, mentre avrebbe originariamente raffigurato l'imperatore Adriano e il suo seguito. Le interpretazioni più abituali propongono di interpretare i due personaggi seduti come Tiberio e Livia, il guerriero in piedi dinanzi a loro come Germanico, oppure Druso minore, o Caligola, o ancora Nerone figlio di Germanico. L'esecuzione di questa gemma è assai meno raffinata di quella della Gemma Augustea, con la glorificazione di Augusto seduto accanto alla personificazione di Roma e coronato da *Oikoumene*, personificazione del potere universale. Il "Cameo di Francia" è tuttavia la più grande delle sardoniche incise che ci rimangano dall'Antichità. È probabile che la sua composizione figurata fosse derivata da una pittura ufficiale.

Quest'arte augustea desta la nostra ammirazione, ma nessun senso di spirituale adesione e di liberazione, quale possono trasmettere opere meno perfette, ma più partecipi di una passione umana e di quel combattuto dramma che circola sempre fra l'espressione raggiunta dall'artista e la propria concezione. Qui tutto è risolto in anticipo: si sa ciò che si deve dire e come lo si deve dire; ciò che si deve fare e come lo si fa. Finalmente sembra che Roma abbia trovato la pace nella guida di un solo uomo e nella programmaticità prestabilita di una cultura. In arte, dal precedente vario eclettismo si definirà uno stile, sostanzialmente permeato di neoatticismo per quanto riguarda la scultura, ma che non di meno presenta un accenno nuovo nel corso dell'arte antica. Nell'*Ara Pacis*, Pergamo, Alessandria, Atene fanno confluire le loro eredità artistiche in un'opera che risulta tipicamente augustea. Per tutte queste ragioni l'arte augustea ha sempre avuto l'ammirazione dei conformisti, antichi e moderni.

169. Palestrina (Praeneste). Rilievo d'una fontana: femmina di cinghiale con i piccoli. 14-37 (età di Tiberio). Palestrina, Museo Prenestino-Barberiniano. Marmo. A. m 0,94; L. m 0,815.

170. Roma (?). Cameo con aquila e simboli di vittoria. 27 a.C.-14 d.C. (età augustea). Vienna, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung. Onice. D. m 0,22.

171. Roma (210?). Il grande "Cameo di Francia", I secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Sardonica. A. m 0,31; L. m 0,255. La più grande delle sardoniche incise che ci rimangano dall'antichità.

Pagine seguenti:
172. Roma (?). Cameo: la "Gemma Augustea" con Roma e Tiberio. 15-37. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung. Onice. A. m 0,19; L. m 0,23.

173. Roma (?). La "Gemma Augustea" (part.).

La *Pax Augusta* non segnò per i Romani il raggiungimento di uno scopo per il quale si era a lungo combattuto, ma la fine di un periodo di angosce, di pericoli, di tormentosa incertezza del domani, di continuo mutamento della situazione, che era divenuto insopportabile per tutti coloro che non fossero stati diretti protagonisti sulla scena politica. In fondo, anche la *Pax Augusta* era basata su una finzione. Ma questa finzione era accettata anche da coloro che non vi trovavano il loro tornaconto, perché stanchi di combattere. Essa era una parola d'ordine che incontrava popolarità in vasti strati; e anche presso l'opposizione. E fu abilmente sostenuta dalla mitezza, dalla unzione dell'uomo pio e disinteressato che Augusto seppe mettere in mostra. È questo, da un punto di vista psicologico, il tratto più sorprendente della sua personalità: questo essersi saputo trasformare da capo di un partito della guerra civile, duro e deciso nel comando e nella calcolata e fredda ferocia degli atti, in un principe dalla personalità affabile e ritrosa, piena di cautela e di riserbo, che accetta cariche e onori solo per compiacere coloro che egli ha portato al punto di offrirglieli; rispettoso della tradizione, restauratore della morale tradizionale, della famiglia, pio e benigno.

IL RITRATTO DI AUGUSTO
DI VIA LABICANA

174. Roma (?). Ametista firmata da Pamphilos. Achille che suona la lira. 27 a.C.-14 d.C. (età augustea). Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Ametista. D. m 0,017.

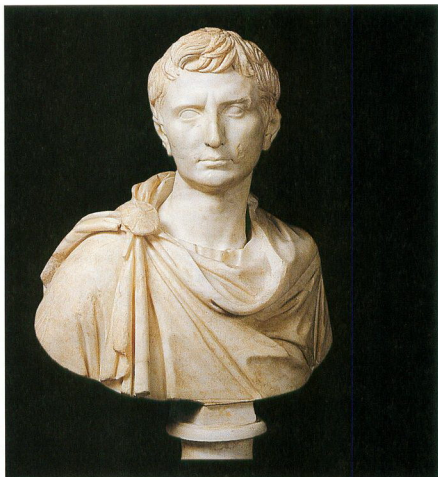
Questa doppia personalità si trova bene espressa in due dei molti ritratti che ci restano di lui. Quello del Museo Capitolino, che deve essere del tempo prima di Azio, un ritratto estroso di tipo tutto ellenistico, ci mostra Ottaviano circa venticinquenne, con il volto già lusingato dall'artista, tutto teso e tagliente in una volontà di affermazione di se stesso. (E qualche bagliore ne rimane nel ritratto del Museo di Arles.) L'altro, quello di Via Labicana (Roma, Museo Nazionale Romano), dove Augusto, già avanti con gli anni nella realtà (ma l'artista appena accenna alla vecchiaia con il leggero infossarsi delle guance), mostra, nell'atto sacrificale che sta compiendo, un volto mite e pacato, che appare nella sua serietà e semplicità pieno di saggezza, di esperienza e di comprensione per il turbine della vita, che non arriva più a toccarlo. Questo non è soltanto il più bel ritratto di Augusto (tanto più intenso di quello banalmente corretto della statua di Prima Porta), ma resta una delle opere più significative e più originali dell'arte del tempo di Augusto. Qui si è realizzato effettivamente qualche cosa che non esisteva prima, è un nuovo contenuto etico, espressione di un mondo nuovo che ha trovato una nuova forma. Se la calligrafia dei capelli mostra chiaramente l'origine neoattica e il modello classico, il volto, ben lontano dal pathos sempre un po' teatrale dei ritratti ellenistici, mostra un realismo semplice e oggettivo, una sensibilità epidermica, alla quale possiamo trovare dei riscontri nelle terrecotte provenienti dai depositi dei santuari del Lazio e dell'Etruria meridionale. Sembra quasi che uno dei punti del programma politico di Augusto, quello della rivalutazione della tradizione italica, che aveva un chiaro fine di pacificazione della penisola, abbia trovato il suo riflesso nell'ignoto scultore.
Per questa sua finezza di esecuzione l'arte augustea è stata generalmente celebrata come il momento più alto dell'arte di età romana. Prima lo fu da coloro che ancora condividevano l'ideale neoclassico dei fondatori dell'archeologia, poi perché l'ideale di tranquillità, di benessere e di assestamento che essa esprime collimava con l'ideale dell'età liberale, nella quale questo giudizio andò formandosi. Noi non ci sentiamo di condividere questo giudizio, ma vediamo nell'arte augustea una espressione appropriata del mondo ufficiale al quale essa serviva, legata a esso

e limitata al centro del potere politico. Anche l'arte augustea, come il principato di Augusto, si regge sopra una finzione: quella di essere la continuità della tradizione dei regni ellenistici e, al tempo stesso, della repubblica consolare romana. Essa è come timorosa di esprimere un sentimento qualsiasi e si rifugia nel conformismo della correttezza e del virtuosismo tecnico. Le libertà e problematicità dell'arte ellenistica, il senso dello spazio e dell'atmosfera sono attenuate, castigate; e a questa continenza contribuisce in massima parte il neoatticismo.

IL NEOATTICISMO

Il neoatticismo era sorto non a Pergamo, come qualche studioso aveva supposto, ma effettivamente ad Atene. Vi era, in questa tendenza, non solo un fatto di gusto, una preferenza verso forme limpide, chiare, aggraziate, ma l'espressione di una situazione particolare. Atene, venuta la Grecia sotto il dominio macedone, cessa dal suo ruolo di centro politico attivo; essa è un'antica capitale decaduta, anche se rimane la più elegante, la più fine, la più colta e intellettuale città della Grecia. E proprio il suo carattere intellettuale la rende anche il centro di intrighi e di risentimenti.
Altre città, in pieno sviluppo sotto le nuove dinastie, avevano attratto gli artisti più energici, più originali. Atene non offriva più grandi commissioni. La sua produzione artistica si restringe all'oggetto piacevole e di non grande mole, al decorativo, e alla produzione di tipo commerciale, anche se di altissima qualità. Nasce così la produzione neo-attica, di carattere retrospettivo, neoclassico e nostalgico.
Ma quando il neoatticismo viene trasportato a Roma, quel contenuto nostalgico, che lo teneva vivo, svanisce. Rimane il solo impegno formale, che rapidamente, però, diviene fredda esercitazione, diviene ripetizione artigiana. Con lo stesso gusto per le forme nitide e distribuite spaziatamente sopra un fondo neutro, essa si serve di motivi classici o arcaici o anche egiziani (vedi le tazze da Stabiae in pietra ossidiana incrostata di smalti legati da filo in oro). Il neoatticismo ha raggiunto anche le officine artigiane di Alessandria, in Egitto.
Si costituisce così lo stile augusteo, nel quale solo occasionalmente si manifesta, con maggior calore, qualche elemento non classico, fornito dall'ellenismo italico che permane nella tradizione artigiana locale.

175. Roma (?). Ottavia, sorella di Augusto. 60-30 a.C. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Cameo. D. m 0,087.

176. Roma, già Collezione Albani, Busto di Ottaviano all'epoca della battaglia di Azio. Tra il 35 e il 29 a.C. Marmo. A. della testa: m 0,37.

LA CERAMICA ARETINA

Esempi del neoatticismo augusteo, applicato a una forma di artigianato che aveva i suoi precedenti tecnici in parte (per i rilievi) in Grecia e in parte (per il colore) in Italia centrale, sono i vasi delle numerose fabbriche di Arezzo. Esse iniziano la propria attività già in epoca sillana; ma toccano l'apogeo artistico in età augustea. Da queste fabbriche aretine, la ceramica decorata a rilievi eseguiti a stampo e applicati sul vaso prima della verniciatura e cottura (*terra sigillata,* da *sigillum,* figurina) si spanderà in tutto l'impero. Fabbriche particolarmente attive sorgeranno in Gallia. Ma vasi propriamente aretini sono stati trovati negli scavi di Arikamedu, poco a sud di Pondichéry sulla costa orientale dell'India. La cosa non è più straordinaria, del resto, del ritrovamento di una statuetta d'avorio di fabbricazione indiana a Pompei e del fatto che ben quattro missioni diplomatiche e commerciali vennero a Roma, al tempo di Augusto, dall'India e una, al tempo di Claudio, da Ceylon.
Nelle opere di artigianato in materie preziose, destinate a un pubblico di rango elevato che non ama le innovazioni, l'arte augustea, spesso prodotta da artisti greci, raggiunge la sua produzione più alta e più tipica.

177. Roma, Via Labicana. Augusto in veste pontificale (part.).
Inizio del I secolo. Roma, Museo Nazionale. Marmo. A. m 2,07; col plinto 2,17; A. della testa m 0,39.
Augusto, già avanti con gli anni nella realtà (ma l'artista appena accenna alla vecchiaia con il leggero infossarsi delle guance) mostra un volto mite e pacato, che appare, nella sua serietà e semplicità, pieno di saggezza, di esperienza e di comprensione per il turbine della vita che non arriva più a toccarlo.

Essa è veramente l'arte delle argenterie, dei camei, delle gemme incise, dei vetri trattati come camei. E in queste opere essa prende continua ispirazione dai tesori delle corti di Pergamo, della Siria, di Alessandria. Ciò che l'arte augustea produsse in questo campo rimase esemplare per tutta la durata dell'impero romano. Tanto che talora gli specialisti scoprono che una gemma, un cameo, una coppa d'argento, ritenuti augustei, appartengono invece all'età di Costantino.

Oltre ai gruppi di oggetti trovati in Italia, come quelli di Boscoreale o della "Casa del Menandro" a Pompei, dove pezzi di età augustea si uniscono ad altri di poco posteriori, il tesoro trovato a Hildesheim nella Sas-

178. Roma. Base d'altare (part.): ninfa e satiro. I secolo a.C. Venezia, Museo Archeologico. Marmo. A. m 0,93; L. m 0,95; Pr. m 0,67.

179. Arezzo, Officina di Marcus Perennius. Frammento di tazza. Fine del I secolo a.C.-inizio del I secolo d.C. (età augustea). Arezzo, Museo Archeologico. Ceramica rossa. A. m 0,15.

180. Boscoreale. Caraffa. I secolo. Parigi, Museo del Louvre. Argento.

181. Roma. Il vaso Portland. I secolo. Londra, British Museum. Cameo di vetro. A. m 0,247.

182. Pompei, Casa nei pressi di Porta Marina. Lastra di vetro-cameo: scena dionisiaca. Inizio del I secolo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Vetro. L. m 0,39.

Doppia pagina seguente:
183. Roma, Casa nei pressi della Farnesina. Volta decorata da stucchi (part.). 30-25 a.C. Roma, Museo Nazionale. Stucco bianco. L. m 0,65.

sonia (Germania) ci mostra come tali corredi di argenterie venissero portati con sé dai loro proprietari anche nelle province e il tesoro trovato a Hoby in Danimarca mostra come queste argenterie raggiungessero anche i capi delle grandi tribù dell'Europa settentrionale.
Il totale abbandono, nell'arte ufficiale, di quegli elementi di vivace esaltazione espressiva, di forma rapida, sommaria, ogni volta improvvisata, che erano stati l'insegnamento che la cultura artistica italico-romana aveva appreso dal contatto con l'ellenismo genuino, porta persino, nella scultura ritrattistica ufficiale, ad annullare la vivacità e il verismo della ritrattistica repubblicana e contribuisce a rendere quasi inestricabile il problema dell'identificazione dei vari personaggi della Casa giulio-claudia, specialmente dei prìncipi verso i quali si volgeva, sempre di nuovo e sempre invano, l'ansia di Augusto per assicurare una successione prestabilita e dinastica al suo principato. Tutti morirono precocemente. Tanto i figli di Agrippa e di Giulia figlia di Augusto, che i figli di Tiberio. Tiberio, nato nel 42 a.C., era figlio di Livia, che Ottaviano aveva fatto divorziare e aveva sposata in terze nozze, già incinta di Druso (Druso maggiore); fin dal 38 a.C. Tiberio sposò in terze nozze Giulia, i cui figli ebbero tutti vita breve; la successione di Tiberio apparve pertanto la più naturale; ma alla sua morte si dovette ricorrere a consanguinei più lontani, come Caio, detto Caligola, nipote di Druso maggiore. La sua anormalità fece poi accogliere con sollievo come successore l'anziano e timido, un po' balbuziente zio Claudio, che era persona tanto normale e pacifica, da essere considerato, fra tanti nevrotici, uomo di mediocre intelligenza.

184. Roma. Vespasiano (ritratto ufficiale). 69-79. Roma, Museo Nazionale. Marmo. A. m 0,40.
In questo ritratto ci viene presentato il Princeps dall'aspetto distinto, intellettuale e vagamente ricordante qualche sovrano ellenistico.

IL REGNO DI CLAUDIO

Il regno di Claudio (41-54 d.C.) rappresenta nella storia politica una pausa di saggia amministrazione e di accordo col Senato, che si chiuse subito drasticamente, dopo i primi anni del suo successore e genero, Nerone. Nella storia dell'arte rappresenta la fine dello "stile di corte" augusteo. L'ispirazione neoattica, almeno in scultura, rimane prossima, ma le superfici tornano ad animarsi di una plasticità più ricca, di un elemento coloristico, che andrà accrescendosi nella seconda metà del secolo, preparando quei rapporti formali che saranno tipici per l'arte dell'età fla-

185. Roma, Arco di Tito. Il trionfo di Tito: l'imperatore. 80-85. Marmo. L. m 3,80; A. m 2,04.

186. Roma, Arco di Tito.
Il trionfo di Tito: le spoglie del tempio di Gerusalemme (part.). 80-85.

via (68-98 d.C. con gli imperatori della famiglia dei Flavi, Vespasiano, Tito, Domiziano e poi Nerva).

Questa vibrazione delle superfici plastiche, che riprende sensibilità ed esperienze proprie all'ellenismo orientale, si avverte già in un monumento che formava un nesso ideale e formale con l'*Ara Pacis,* e cioè l'*Ara Pietatis Augustae,* votata dal Senato nel 22 d.C., ancora sotto Tiberio, ma consacrata da Claudio soltanto vent'anni dopo (43 d.C.). Anch'essa constava di un'ara racchiusa da un recinto adorno di rilievi con scene di sacrificio, ma i pochi frammenti superstiti non consentono una ricostruzione. I migliori fecero parte della collezione raccolta dal cardinale Della Valle nella Villa Medici al Pincio.

All'età di Claudio appartiene anche uno dei più singolari documenti: la "basilica" sotterranea presso Porta Maggiore. È un ambiente a tre navate, con abside, ed è stato interpretato come sede di riunioni segrete di una setta alla quale dovevano appartenere ricchi e intellettuali signori romani. La setta sembrerebbe fondata sopra teorie neopitagoriche, che contemplavano la purificazione dello spirito e la metempsicosi quale cammino a una liberazione e a una felicità eterna nell'oltretomba. Non si è detto, probabilmente, l'ultima parola sull'interpretazione simbolica della sua decorazione. Ma dal punto di vista artistico, essa ci conserva il migliore esempio di quella decorazione in stucco bianco, la cui grazia e spirito non hanno trovato adeguata imitazione se non alla fine del secolo XVIII in Europa. Ciò che vi è di più simile alla decorazione di questa basilica, lo si trova in qualcuno di quei piccoli appartamenti galanti del Settecento, che a Venezia si chiamavano "ridotti". Abbiamo già trovato questa tecnica alessandrina in uso, nell'età augustea, nella Casa della Farnesina. Ma adesso tutta la decorazione è divenuta più leggera; le figurette isolate o le scene occupano il centro di larghi spazi e restano subordinate al sistema generale delle cornici che spartiscono la superficie in campi regolari. Se anche alcune di queste possono esser interpretate allegoricamente, esse non ricevono maggior risalto di quelle puramente decorative; tutte le figurazioni sono evidentemente concepite in funzione prevalentemente ornamentale, e l'impressione che ne ricaviamo è che gli

adepti a questa misteriosa congregazione, se pure avevano dei pretesti di carattere ideologico per frequentare questo ambiente, non dovettero prendere essi stessi troppo sul serio il loro misticismo mondano. Anche i sepolcri venivano ora decorati con rilievi in stucco ispirati alla mitologia greca, piuttosto che con pitture commemorative delle glorie della famiglia, come un secolo prima, quando la repubblica si accentrava nelle grandi casate patrizie.

I caratteri dell'arte del tempo di Claudio non mutano sensibilmente sotto Nerone per quanto riguarda la scultura; ma abbiamo già visto come la rottura degli schemi neoattici si manifesti con vivacità nella pittura e addirittura con violenza rivoluzionaria nell'architettura (capitolo 3) ricollegandosi con i primi contatti diretti avuti con l'ellenismo nell'età presillana e sillana.

Una elaborazione nuova del neo-ellenismo anche in scultura la si trova soltanto a partire dal tempo di Domiziano, con la cui sinistra personalità si chiude il primo secolo del principato (81-96 d.C.).

Già per il primo degli imperatori Flavi, Vespasiano, abbiamo, nella serie dei suoi ritratti, una ripresa di modi pre-augustei, oltre all'esempio più evidente di una netta distinzione fra ritratto privato e funerario e ritratto ufficiale e onorario. Il ritratto di Vespasiano della collezione Ny Carlsberg corrisponde con piena evidenza alla descrizione che del suo fisico abbiamo negli storici delle sue imprese militari: un vecchio militare di origine plebea, dall'aspetto di contadino, cotto dal sole nel volto atteggiato come sotto uno sforzo, volgare nell'aspetto e nel modo di comportarsi. Invece nel ritratto del Museo Nazionale Romano, ci viene presentato il *princeps* dall'aspetto distinto, intellettuale e vagamente ricordante qualche sovrano ellenistico.

Se nelle lastre a soggetto celebrativo rinvenute a Roma sotto il Palazzo della Cancelleria Apostolica in un deposito di marmi fuori uso abbiamo un estremo riflesso, ancora in età domiziana, del classicismo augusteo, nella decorazione dell'arco in onore di Tito, all'imbocco della Via Sacra nel Foro, assistiamo all'affermarsi di una concezione artistica nuova.

187. Roma, Arco di Tito. Il trionfo di Tito (part.). 80-85.

188. Roma, Arco di Tito. Volta dell'arco trionfale. Apoteosi di Tito. 80-85. Marmo.

189. *Castellammare di Stabia (Stabiae). Tazza con motivi egiziani. I secolo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Ossidiana, smalto e oro. A. m 0,12.*

In una delle lastre della Cancelleria le figure si trovano ancora allineate tutte sulla medesima fila e si dispongono contro una parete di fondo del tutto neutra; nell'altra si è osservato che le figure si dispongono sopra una linea leggermente curva, in modo che le figure iniziali sporgono un poco più delle altre. Ma nella rappresentazione del trionfo di Tito, il corteo si avvicina allo spettatore sino a sfiorarlo e poi ripiega e scompare sotto un arco (la *porta triumphalis*). Le figure, di variatissimo rilievo, si dispongono sopra una linea che forma un arco convesso verso lo spettatore, mentre il fondo diviene concavo per simulare la libertà atmosferica.

Non si tratta soltanto di un "trucco" dell'artista per animare la scena. Il fatto stesso che egli sentisse il bisogno di ricorrere a questo "trucco" significa che qualche cosa stava mutando nel modo di sentire (e di rappresentare) il rapporto tra l'uomo e la realtà del mondo e ciò si manifesta anche nel mutato rapporto tra lo spettatore e la realtà dell'arte.

L'arte greca aveva mantenuto, nonostante le diverse e nuovissime formulazioni del suo linguaggio, inalterato il rapporto istituito nelle civiltà artistiche che la precedettero, tra lo spettatore e la raffigurazione. Esso era sostanzialmente concepito nel senso di considerare lo spettatore fermo in un punto dinanzi al quale scorre, sopra una linea orizzontale, il piano di fondo sul quale si muovono le figure della composizione. Il mutamento che adesso si delinea non è un fatto di moda o l'estrosa invenzione di un artista. Esso implica correlazioni più profonde. Il disegno è tuttora classicistico, lo spettatore è tuttora fermo in un punto di osservazione e di traguardo. Ma il rapporto spaziale è mutato: il fondo non scorre più su una linea orizzontale, ma concava o convessa. Un se-

colo più tardi, lo spettatore si troverà addirittura partecipe dello stesso spazio entro il quale si muovono le figure rappresentate, quando si presenteranno in primo piano personaggi veduti di dorso, che guardano verso l'interno della composizione. Lo spettatore si sentirà allora collocato in seconda fila dietro le spalle di queste figure. Un ardito (e non del tutto riuscito) tentativo in questo senso è già presente nel rilievo che è posto al sommo della volta all'interno dell'arco onorario del Foro. Esso raffigura l'apoteosi, immaginata con uno scorcio che pone la testa di Tito a immediato contatto con il corpo dell'aquila che lo trasporta nei cieli. Come in un soffitto del Tiepolo; ma con assai meno disinvoltura.

LA TOMBA DEGLI HATERI

Un interessante gruppo di sculture, tipico per l'arte non ufficiale del tempo di Domiziano, proviene da un sepolcro della famiglia degli Hateri, che fu scoperto, purtroppo in modo disordinato, alla metà del secolo XIX sulla Via Casilina vicino a Centocelle. Ci sono motivi per proporre di identificare il titolare del sepolcro con un Q. Haterius Tychicus, qualificato come *redemptor,* cioè impresario di lavori edilizi. Questo darebbe una spiegazione alle raffigurazioni di vari monumenti di architettura (tra i quali il Colosseo non ancora ultimato con l'attico) e della macchina elevatoria, che si trovano tra i rilievi che adornavano il tempietto sepolcrale. E proprio un grande impresario edile può rappresentare bene le fortune della classe media nel gran fervore edilizio di Domiziano. Nelle raffigurazioni si ha una insistenza nella rappresentazione di elementi simbolici del rituale religioso e funerario, trattate con la minuziosità di dettagli e la indifferenza verso i reali rapporti di gran-

190. Roma. Rilievo parietale: Priapo in mezzo a viti. Circa 100-120 (età flavia). Vaticano, Deposito del Museo Laterano. Marmo. A. m 0,83.

dezza tra le varie parti e figure, che è propria dell'arte della corrente plebea, come abbiamo veduto. Ma, al tempo stesso, fanno parte del monumento ritratti di ottima qualità, tra i migliori esempi del verismo romano reso plastico e formalmente corretto dalla influenza ellenistica. Sono busti non più limitati alla testa e a una piccola parte del collo, ma vere e proprie mezze figure senza braccia. Due di questi ritratti stanno ciascuno entro una edicola, che doveva sporgere dalla parete e che appare quasi il ricordo dell'armadio che conteneva un tempo le immagini nelle famiglie patrizie.

Nella edicola del ritratto femminile, sulle colonne, architettonicamente inconsistenti come quelle delle decorazioni pittoriche parietali, e sui pilastri, ondeggiano delle rose. Altre rose si avvolgono attorno a una colonnetta in uno stipite rettangolare che doveva, con altri, inquadrare elementi di una transenna. Il senso della atmosfera che qui circola attorno alle cose rappresentate è una manifestazione diversa, ma appartenente alla stessa tendenza a rendere lo spazio, che abbiamo osservato nei rilievi del trionfo di Tito. Al fondo di questa tendenza sta la ricerca di un sempre più pieno naturalismo nel dettaglio particolare, che non si accompagna però a una certa indifferenza per l'effetto d'insieme, giacché nella composizione generale il naturalismo non viene cercato. Il naturalismo ellenistico, cioè, serve come linguaggio artistico, ma il contenuto è fondato sopra modi di concepire propri della tradizione italico-romana. La tecnica del rilievo ha qui acquistato finezza straordinaria: le foglie di rosa non hanno effettivamente più spessore di una foglia vera; le forme sono plastiche e incisive allo stesso tempo. Anche nelle teste dei ritratti tutta la superficie è mossa da una plastica minuta e nervosa, coloristica e al tempo stesso decorativa. I capelli divengono elementi ornamentali pieni di aria e di morbidezza. Lo scultore che ha eseguito questi pezzi maneggiava lo scalpello con la libertà con la quale si adopera una penna per disegnare, ma il suo gusto era soprattutto rivolto ad adattare l'ispirazione naturalistica a espressione di gradevole ornamento.

Un passo ancora più avanzato nel rendimento dell'atmosfera è in un altro frammento, di altra provenienza, con tralci di edera. Il fondo è so-

191. Roma, Scalinata del Campidoglio. Il trofeo di Domiziano. Tra l'84 e il 90. Marmo. A. m 4,23.

192. Roma, Tomba degli Hateri (part.). Macchina elevatoria, edifici e vari elementi funerari. 100-110. Vaticano, Deposito del Museo Laterano. Marmo. A. m 1,04.

193. Roma. Sarcofago di Bellicus Tebanius, console nell'87 d.C. 90-100. Pisa, Camposanto. Marmo. A. m 0,78; L. m 1,06; Pr. m 0,92.

vente abbassato attorno alle foglie per conferire a esse maggior leggerezza; elementi di secondo piano sono solamente graffiti sul fondo. Vediamo qui prepararsi, in un delicato elemento ornamentale, le tecniche e le concezioni espressive che esplicheranno tutte le proprie possibilità a servizio di un grande artista nei rilievi della Colonna Traiana, ma anche quella estrema disinvoltura tecnica nella lavorazione del marmo, che manterrà vive le sempre ripetute composizioni dei sarcofagi.

Pochissime le personalità artistiche individuabili per il loro genio creativo, ma molte le officine di marmorari di altissima qualità, dove artigiani che lavoravano a giornata erano capaci di imprimere vivezza plastica, con variazioni personali, a modelli trasmessi talora per più generazioni. Perseguendo solo la definizione delle grandi personalità artistiche la storia dell'arte di età romana si precluderebbe ogni reale com-

prensione storica e strutturale della produzione artistica di questo tempo. L'artigianato è legato assai più direttamente del grande artista alla richiesta e alla soddisfazione del committente e anche al commercio di esportazione dei suoi prodotti (in particolare per i sarcofagi); perciò è fondamentale la connessione con la storia sociale ed economica.

CAPITOLO QUINTO

Creazione di un'arte imperiale

Traiano e Adriano

Dopo la breve ma violenta guerra civile dell'anno 68-69 – l'anno dei quattro imperatori (Galba, Otone, Vitellio, Vespasiano) – con il principato di Vespasiano si era iniziata una trasformazione politica e amministrativa che poi starà alla base di quel periodo dell'impero romano che, nel ricordo e nella tradizione degli antichi, venne considerato il più felice: il periodo che va da Nerva (96-98 d.C.) a Marco Aurelio (161-180). Ancora nei panegirici pronunziati dinanzi a Costantino (306-337 d.C.) elogio d'obbligo sarà il paragonare il suo governo a quello di Traiano *optimus princeps* (98-117), di Adriano (117-138) e degli Antonini (Antonino il Pio, 138-161; Lucio Vero, 161-169, fratello adottivo, genero e coreggente di Marco Aurelio). I loro anni sono ricordati anche sulle monete come *felicia tempora.*

La propaganda imperiale in questo senso ebbe, almeno per i cittadini di Roma, durante due generazioni qualche effettivo riscontro nella realtà. E il ricordo ne fu rafforzato dai tempi di crisi, sempre più gravi, che vennero in seguito.

Le guerre di conquista, come quelle di Traiano, soprattutto in Dacia (odierna Romania) e in Oriente (in Armenia e contro i Parthi) e poi quelle di Marco Aurelio, che furono di difesa delle estreme province del nord (Britannia, Germania) e dei paesi transdanubiani, furono combattute da un esercito particolarmente solido e unito. Al tempo stesso due elementi di fondo assicurarono un lungo periodo di benessere e di pace interna. Questi due elementi, che trasformano e caratterizzano l'impero in questo tempo, furono la creazione di una aristocrazia romanizzata delle province e la soluzione data al ricorrente problema della successione nel principato.

L'aristocrazia provinciale, inizialmente formata da ex soldati e in seguito anche da funzionari, finì per rinnovare completamente la vecchia classe senatoria.

194. Roma. Colonna Traiana. "Maestro delle imprese di Traiano", Traiano e Sura (part.). 110-113. Marmo.
A. totale dei personaggi: circa m 0,70.

Il Senato, anche se i suoi componenti dovevano avere domicilio e possessi in Italia, si trova a rappresentare, per nascita, realmente tutto l'impero e fu formato in gran parte da uomini la cui autorità non derivava tanto dall'ampiezza dei loro possessi, quanto dalla loro esperienza di funzionari, di militari, di governatori di province. Con la riforma dell'esercito compiuta da Vespasiano, tranne una piccola parte dei pretoriani imperiali, il soldato romano non fu più arruolato fra il proletariato italico, ma tra le classi più elevate e colte delle province, proprietari e coltivatori appartenenti ai municipi di nuova formazione, che rappresentavano una progressiva urbanizzazione della provincia.

Prima furono le province occidentali (Spagna, Gallia, Illiria, Norico, Pannonia) a entrare più direttamente nell'orbita della direzione politica e amministrativa, e gli stessi imperatori, come Traiano e Adriano, erano nativi della Spagna o erano oriundi dalla nobiltà agraria della Gallia, come Antonino Pio e Marco Aurelio. Ma già sotto Vespasiano troviamo in Senato tre orientali, tra i quali un ex re; senatori greci sotto Traiano e più sotto Adriano (e Plutarco menziona le aspirazioni dei Greci ai seggi senatori).

IL NUOVO LEGAME
TRA ROMA E LE PROVINCE

Verso la fine del secolo si avranno anche consoli nativi dell'Asia Minore (anni 92 e 93). Il legame tra Roma e le province diviene più stretto e si trasforma da un rapporto di sudditanza in un rapporto di comunanza amministrativa. Non per questo scompaiono le opposizioni nazionali delle province contro Roma, ma si attua, realmente, nella compagine dell'impero, una unità quale non era mai esistita prima.

Non è pertanto un caso, né un fenomeno di puro e semplice sviluppo autonomo della forma artistica, se in questo tempo possiamo riconoscere il costituirsi di una tradizione artistica nuova, che è veramente espressione dell'impero romano ed è inconfondibile con ogni manifestazione artistica precedente. L'eredità ellenistica è finalmente non più un prestito culturale, ma un nutrimento assimilato e trasformato in nuova cultura. Ciò risulta anche dal nuovo tipo di decorazione che si trova da qui in avanti nei sepolcri signorili, oltre che nelle case (meno spesso, perché più raramente conservate fino a noi). Lo troviamo, per esempio, in al-

195. Ankara. Busto di Traiano in età avanzata. 117 circa. Ankara, Museo Archeologico. Bronzo.
A. del busto m 0,322;
A. della testa m 0,25; L. m 0,638.

196. Roma, Via Latina. Volta di una tomba. II secolo. Stucchi e affreschi.

cune tombe della Via Latina, dove le volte a crociera si adornano elegantemente di stucchi e pitture liberamente inventati su spunti ellenistici, ponendo in circolazione un più modesto derivato dei soffitti della *Domus Aurea*.

L'altro elemento, al quale abbiamo accennato come fondamentale per creare le condizioni storiche particolari a questo periodo, fu la regolamentazione della successione imperiale. Incidendo direttamente nel modo di concepire il potere imperiale e la figura dell'imperatore, questa ebbe anch'essa dei riconoscibili effetti sull'arte, e specialmente sul ritratto degli imperatori, sul quale poi spesso si modellò il ritratto privato. La successione fu stabilita in questo tempo per mezzo della adozione, teoricamente al di fuori di ogni vincolo familiare. E fu, questa prassi, una vittoria della opposizione intellettuale; fu la traduzione in pratica di un concetto che troviamo ampiamente discusso e definito negli scritti filosofici del tempo, nei quali idee pitagoriche finiscono per unirsi, su questo punto, a concetti elaborati dallo stoicismo e anche dai filosofi popolari che si consideravano rappresentanti della setta dei cinici. Che queste discussioni filosofiche mirassero alla politica lo dimostra l'espulsione da Roma, decretata da Vespasiano, di tutti i filosofi, tra i quali erano Dione di Prusa in Bitinia, detto poi Dione Crisostomo, e Musonio, stoico. Soprattutto il primo si dedicò, da allora, a una vera e propria predicazione filosofico-politica, peregrinando di città in città, spesso travestito e sotto altro nome. Dalle sue orazioni (il cui bersaglio fu particolarmente Domiziano) risultano chiaramente i concetti fondamentali di questa opposizione, che insiste sempre sulla distinzione fra il tiranno e il re buono e legittimo. Quest'ultimo riceveva il suo grado da Dio, che lo sceglieva perché era il migliore degli uomini; il suo potere non poteva essere, pertanto, ereditario, né basarsi sulla tirannide. L'adozione del successore da parte dell'imperatore scegliendo il migliore fra i senatori, risponde a questo concetto. Uomini come Traiano, Adriano e Marco Aurelio risposero in pieno all'esigenza, posta dal pensiero filosofico del tempo, che l'esercizio del supremo potere fosse un servizio, un onere imposto da Dio e dallo stato. Dello stato, l'imperatore non doveva essere il padrone, ma il primo ser-

L'ESPULSIONE DEI FILOSOFI DA ROMA

197. Adriano. Medaglia coniata nel 119 d.C. Roma, Museo Nazionale Romano. Bronzo. D. m 0,033.

198. Roma. Busto di Traiano per il secondo anniversario del suo regno. 108. Londra, British Museum. Marmo. A. m 0,75.
Si tratta del primo esempio di ritratto imperiale non più divinizzato, ma dai tratti umanamente eroici.

vitore dal quale si richiedeva austera disciplina, senso del dovere, laboriosa e incessante cura. Era un concetto fondamentalmente liberale e profondamente religioso, con una vena di misticismo, che si andrà sempre più accentuando negli scritti degli stoici a partire dal grande allievo di Musonio, Epitteto (nato a Hierapolis in Frigia e morto a Nicopolis-Actium tra 125 e 130 d.C.). Dal suo insegnamento discende direttamente quel toccante, spesso tragico documento umano che sono le considerazioni *A se stesso* di Marco Aurelio. Per oggetto della illuminazione divina, che doveva guidare la scelta dell'imperatore, questi diviene sacro nella sua persona, nella quale si incorporava visibilmente la maestà dell'impero.

199. Roma. Colonna Traiana (part.). 110-113. Marmo. D. m 3,83.

Con Traiano, l'opposizione filosofica si placa: Dione diviene quasi un portaparola dell'imperatore ripetendo le sue orazioni "attorno al regno e alla tirannide" nelle città più importanti dell'Oriente e contribuendo validamente alla pacificazione delle province. La prima di queste orazioni è dello stesso anno del *Panegirico di Traiano* scritto da Plinio il Giovane, cioè dell'anno 100. Nel decennale del regno di Traiano, il 108, verrà creato un ritratto dell'imperatore, che segna un fatto nuovo nell'iconografia. Mentre prima si avevano, come abbiamo visto per Vespasiano, dei ritratti ufficiali idealizzati secondo la tradizione artistica della Grecia classica o addirittura divinizzati e accanto a questi, ritratti privati di un realismo scevro di riguardi e di esitazioni, adesso questa duplicità scompare e si ha dell'imperatore un ritratto unico, che non ha nulla di divino, ma che, esaltandone le qualità umane, lo eleva; con un atteggiamento vivo ed eroico, all'altezza della sua potenza. Questo nuovo ideale del principe si trova ora espresso; e forse mai altre volte è stato fissato nell'arte il rapporto umano, di fiduciosa devozione di un alto funzionario e amico verso colui che sa comandare e disporre con sicurezza e con pacata parola, come in un'immagine di Traiano e di un suo accompagnatore (*comes*), probabilmente Lucius Licinius Sura, perduta tra le centinaia di immagini della colonna che celebra le due guerre daciche di questo imperatore.

IL PANEGIRICO DI TRAIANO

Se questo ambiente, questo clima, ci fa comprendere meglio il contenuto nuovo dell'arte di questo tempo, che può finalmente dirsi pienamente

romana, perché compiuta espressione di un mondo nuovo e strutturalmente diverso da quello ellenistico, dobbiamo anche dire e renderci conto che a questo contenuto seppe dare forma, al tempo di Traiano, uno dei più grandi artisti che abbia avuto l'antichità. A questo artista noi abbiamo dato il nome di "Maestro delle imprese di Traiano", perché la sua personalità fisica è del tutto ignota, anche se si possono avanzare delle ipotesi attorno a essa. Ma la sua personalità artistica è ben evidente. Abbiamo la colonna eretta nel Foro Traiano fra il 110 e il 113, fasciata dalla spirale di un rilievo continuo della lunghezza di duecento metri; abbiamo parte di un fregio, alto circa tre metri, con figure grandi al naturale ad alto rilievo, del quale alcune lastre sono state inserite, separate una dall'altra, nel fornice centrale e nell'attico dell'Arco di Costantino e che, con qualche altro frammento esistente in vari musei, si può calcolare che si svolgesse per una lunghezza di oltre 28 metri e forse addirittura di 32. Questo grande fregio, che per grandiosità non aveva precedenti in Roma, doveva trovarsi inserito in qualche edificio del Foro; ma non sappiamo dire né come né dove. Ogni traccia di neoatticismo è ormai scomparsa; vi sono riprese consapevoli di modi del fregio di Telefo dell'Ara di Pergamo, e di iconografie relative ad Alessandro Magno (l'imperatore a cavallo che assale e travolge il nemico), ma ravvivate da un impeto e da una grandiosità fino allora sconosciuti e che esprimo-

IL "MAESTRO DELLE IMPRESE DI TRAIANO"

200. Roma. "Maestro delle imprese di Traiano", Il grande fregio (part.): l'imperatore a cavallo assale i nemici. 100-117. Arco di Costantino, passaggio centrale. Marmo. A. m 3; L. m 4,60.

no adeguatamente ciò che si voleva esaltare: l'idea della potenza inarrestabile dell'impero romano.

Abbiamo infine l'Arco di Traiano a Benevento, votato dal Senato nel 114 per l'apertura della nuova Via Appia, che migliorava la comunicazione col porto di Brindisi, punto di partenza delle spedizioni in Oriente. L'arco fu terminato al tempo di Adriano, con un palese mutamento di indirizzo stilistico nei rilievi al di sopra dell'attico, segno dell'intervento di una mano direttrice diversa da quella che aveva presieduto alle sculture più prossime a quelle provenienti dal Foro Traiano. Nel passaggio del fornice si trova un grande rilievo celebrante un tipico provvedimento traianeo, la *institutio alimentaria.* Questa consisteva in prestiti dello stato a piccoli proprietari agricoli; gli interessi incassati per il prestito venivano destinati a sussidi per l'istruzione dei figli degli stessi agricoltori. Nel rilievo appaiono, dinanzi a Traiano e a figure di personificazioni simboliche, i coloni con i loro bambini, maschi e femmine, tenuti per mano o issati sulle spalle. Stilisticamente il legame coi rilievi della colonna è evidente. È questa, oltre al suo valore artistico, una composizione del tutto nuova, nella sua tematica. In essa per la prima volta compaiono, in un monumento ufficiale, le classi subalterne.

Tutte queste opere di scultura presentano un linguaggio artistico non solo assai simile, ma anche così pieno di soluzioni nuove, che ci porta a ritenerle opera di varie maestranze, dietro alle quali stava una stessa grande e originale personalità artistica. Nessuna opera simile di scultura si trova, in quel tempo, nelle province; ma il riflesso di questi modi artistici avrà poi larga diffusione anche in esse, il che non era avvenuto per gli altri monumenti di scultura della capitale eseguiti in epoche precedenti. Anche questo ci conferma che siamo dinanzi a un importante nodo di sviluppo dell'arte di età romana.

È possibile che la grande personalità artistica che dobbiamo arrivare a supporre possa identificarsi con quell'Apollodoro, che le scarse fonti storiche rimasteci di questo periodo indicano come architetto e ingegnere militare di Traiano e che una di queste fonti, Procopio, afferma nativo di Damasco. Possiamo osservare che tutte le opere architettoniche connes-

201. Roma. "Maestro delle imprese di Traiano", Il grande fregio di Traiano (ricostruzione mediante calchi). 100-117. Roma, Museo della Civiltà Romana (calco). Gesso. A. m 3; L. totale m 18.

202. Pergamo, Grande ara. Fregio di Telefo (part.). 160-155 a.C. Berlino, Staatliche Museen. Marmo. L. m 0,223.

IMP·CAESARI·DIVI·NERVAE·FILIO
NERVAE·TRAIANO·OPTIMO·AVG
GERMANICO·DACICO·PONTIF·MAX·TRIB
POTEST·XVIII·IMP·VII·COS·VI·P·P
FORTISSIMO·PRINCIPI·SENATVS·P·Q·R

se col Foro Traiano, delle quali ci sono rimaste immagini sulle monete, e lo stesso Arco di Benevento, presentano una decorazione di sculture eccezionalmente ricca, tanto che le strutture architettoniche appaiono quasi semplicemente sostegni o cornici delle sculture. Anche nella Colonna Traiana, il cui tipo è una nuovissima invenzione, solo la base e il capitello hanno forme puramente architettoniche. Dobbiamo perciò supporre la strettissima collaborazione di un celebrato architetto, Apollodoro, con un grande scultore che dirigeva il lavoro dei lapicidi; oppure concludere per l'identità dello scultore con l'architetto.

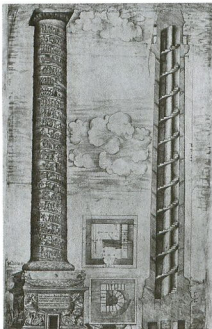
IL FORO TRAIANO

Il Foro Traiano viene concordemente indicato dalle fonti storiche come opera di Apollodoro, ed era un'opera geniale. Non necessario appare il tentativo di attribuire a due diversi architetti da un lato il Foro e la Basilica, ricchi di elementi ellenistici, e dall'altro gli edifici dei Mercati, che portano avanti l'architettura tipicamente romana dei tempi di Domiziano. I due complessi fanno parte di un unico ed eccezionale piano urbanistico. Tagliando il colle Quirinale per un'altezza pari a quella della colonna, si era ottenuta una piazza grandiosa, alla quale si accedeva, di fianco al Foro di Augusto, attraverso un arco sormontato da una quadriga di elefanti. Questa sistemazione risolvette definitivamente il problema dei successivi ampliamenti dei Fori, iniziati con il Foro di Cesare, continuati con il Foro di Augusto e proseguiti con una nuova connessione col Foro Romano mediante il Foro Transitorio, iniziato al tempo di Nerva e costituente una lunga piazza porticata. La nuova e ampia sistemazione urbanistica conteneva una grande basilica, detta Ulpia, un tempio, dedicato poi alla divinità di Traiano, e due edifici per biblioteche, una greca e una latina, in mezzo ai quali sorgeva la colonna istoriata coi fatti delle guerre daciche.
Dietro a una grande esedra circolare e lungo il dirupo prodotto dal taglio della collina fu eretto un complesso contenente una serie numerosissima di botteghe disposte a terrazze su vari ripiani, fiancheggianti una via che ha un andamento a W (la Via *Biberatica*), che dal piano del Foro raggiungeva quasi il culmine del Quirinale. In alto, questo complesso mercantile che accentrò una gran parte del commercio urbano, ter-

203. Benevento. Arco di Traiano. 114-120. Marmo. A. m 8,60; L. m 15,60. Si nota la decorazione scultorea eccezionalmente ricca, tanto che le strutture architettoniche ne appaiono quasi semplici sostegni o cornici.

204. Benevento, Arco di Traiano. Provvidenze di Traiano (part.). 114. Marmo. A. m 2,40.

205. Roma. Mercati di Traiano (part.). 108-117.

*206. Roma, Mercati di Traiano.
La grande sala (part.).
Con i suoi due piani di negozi,
si configura come un vero emporio,
non diverso da un grande magazzino
commerciale moderno.*

207. Roma. Enea Vico. La Colonna Traiana. 1523-1567. Roma, Gabinetto delle Stampe. Incisione su carta.

208. Roma, ColonnaTraiana. Il basamento. 110-113. Marmo. A. del basamento m 5,37; A. del plinto m 1,68. Il basamento è ornato da cumuli di armi che riprendono un motivo già sperimentato nelle balaustre del santuario di Atena Poliàs a Pergamo.

minava con una grande sala coperta a volta, con due piani di negozi, un vero emporio simile a quelli che saranno poi i grandi bazar dell'Oriente musulmano e, come concetto, non diverso da quello delle gallerie dei grandi magazzini commerciali moderni.

Gli edifici del Foro erano ricoperti di marmi, di stucchi, di sculture e di pitture. E per noi è difficile farsi una idea esatta dell'effetto di queste architetture, che ci rimangono nel loro nucleo grezzo, nei giuochi di luci e di rifrangenze che avevano quando erano ultimate. Il Foro Traiano rimase sino alla tarda antichità la maggior meraviglia di Roma. (Lo sappiamo, per esempio, dalla relazione di Ammiano Marcellino [XVI, x, 15] sulla visita di Costanzo II nell'anno 356.) Le strutture dei Mercati, invece, erano in mattoni a vista, posti in opera con grande capacità e precisione da maestranze abilissime. Non vi erano colonne in tutto il complesso, e poche cornici; le decorazioni erano in terracotta.

Se per l'impianto del Foro con il tempio e la basilica si è richiamata l'esistenza, proprio a Damasco, di un grande cortile porticato, di tipo ellenistico e di età giulio-claudia, entro il quale potevano trovar collocazione edifici (come ve la trovarono poi la moschea degli Omayyadi e la chiesa di San Giovanni), per la grande aula dei Mercati va richiamato il mercato di Ferentino e quello di Tivoli, degli inizi del I secolo a.C. Questi mercati già presentano un grande ambiente a pianta rettangolare, coperto con volta a botte e fiancheggiato da stanze laterali. Tale schema di fondo viene rielaborato, nell'aula traianea, con finalità ed effetti non soltanto utilitari, ma anche estetici, nuovi. Il confronto fra gli eccessivi spessori dei muri di quelle costruzioni repubblicane e le misure strettamente funzionali delle pareti in concreto rivestite di mattoni, che caratterizzano strutturalmente i Mercati Traianei, mostra il progresso della tecnica raggiunta dai costruttori di questo tempo. Il confronto tra quelle aule isolate e la disposizione complessa e armoniosa degli edifici mercantili su sei livelli principali lungo il declivio del colle, mette in risalto la genialità delle soluzioni adottate, sia dal punto di vista urbanistico che architettonico e funzionale. L'insieme di interni ed esterni risulta pienamente corrispondente al suo scopo; aria e luce circolavano in abbondanza.

Se dobbiamo attribuire ad Apollodoro la progettazione tanto del Foro quanto dei Mercati, ne risulta una eccezionale appropriazione e rielaborazione originale dei principi fondamentali sia della architettura ellenistica sia di quella romana risalente alle costruzioni domiziane e fino al santuario di Palestrina. Verrà fatto di notare come caratteristica dei bassorilievi della Colonna Traiana, anche in questo caso, l'intima fusione di elementi ellenistici e romano-plebei, il cui risultato è uno stile del tutto nuovo che forma, da ora in avanti, un'arte imperiale romana.
Altre costruzioni di Apollodoro menzionate nelle fonti sono un *odeion*, sala teatrale per musica, del quale non si ha nessuna traccia, e le terme connesse con quelle di Tito al di sopra della *Domus Aurea*. Ipotesi moderne, non dimostrabili, gli hanno attribuito il porto artificiale situato fra Ostia (Porto) e Fiumicino, il porto di Civitavecchia e altre costruzioni. Dell'attività di Apollodoro come ingegnere militare abbiamo documenti nella raffigurazione, sulla colonna, del grande ponte sul Danubio e di altre costruzioni. Il manoscritto Mynas del suo trattato di poliorcetica contiene disegni di macchine militari che si possono ritenere derivati ancora, in età bizantina, dall'originale.

LA COLONNA TRAIANA

La Colonna Traiana è, da un punto di vista tipologico, una invenzione del tutto nuova. Colonne come supporto di statue onorarie erano state erette sino dall'età ellenistica e anche a Roma; colonne adorne di fasce parallele di rilievi erano state dedicate a divinità anche nelle province (Colonna di Giove a Magonza). Ma senza precedenti è l'idea di avvolgere una colossale colonna onoraria, sormontata dalla statua dell'imperatore (nel progetto iniziale, che vediamo sulle monete, da un'aquila) con un nastro figurato che si avvolge a spirale attorno al fusto. Una proposta che ha avuto a lungo fortuna spiegava che si fosse voluto figurare un grande rotulo illustrato, quando ancora il rotulo era l'unica forma di libro usata e osservando che la colonna stava al centro delle due biblioteche e che il rilievo della colonna era certamente policromo. Oggi, conoscendo meglio (soprattutto grazie agli studi di K. Weitzmann) i problemi dell'illustrazione dei testi nell'Antichità, si tende piuttosto a scartare que-

209. Roma, Colonna Traiana. Scala all'interno della colonna. 110-113. Marmo.

sta ipotesi e a ritenere influenzati dalle colonne istoriate che fecero seguito a quella Traiana quei rotuli tutti figurati in serie continua, la cui esistenza sembra possibile documentare e dei quali il "rotulo di Giosuè" (Biblioteca Vaticana), che è del X secolo, conserverebbe iconografie più antiche.

L'invenzione della colonna avvolta da un rilievo continuo è dunque del tutto originale e geneticamente non spiegabile se non come nuova invenzione; ma i precedenti delle sue figurazioni sono da ricercare nelle pitture trionfali.

Sulla base, ornata da cumuli di armi che riprendono un motivo già sperimentato nelle balaustre del santuario di Atena Poliàs a Pergamo, si eleva il fusto della colonna, alto quasi 27 metri (m 26,62), aggiungendovi toro, fusto e capitello si hanno m 29,78, cioè esattamente cento piedi romani; l'insieme con la base e il supporto della statua raggiunge m 39,86. Il fusto della colonna è formato da 17 rocchi di marmo greco (pario?) sovrapposti (del diametro di m 3,83 e m 1,56 di spessore); il rilievo è stato sicuramente eseguito quando la colonna era già montata e si svolge in 23 giri per 200 metri di lunghezza. Nel salire verso l'alto la striscia figurata cresce in altezza per contrastare l'effetto ottico della distanza, in modo che tutte le fasce appaiono di altezza uniforme (sono alte m 0,89 all'inizio e m 1,25 in cima; le figure dei rilievi, in conseguenza, sono alte cm 60 in basso, cm 80 in cima). Il modo di lavorazione e queste precise modificazioni prospettiche presuppongono un modello disegnato che precede e determina l'esecuzione dei rilievi. Questi, tenuti bassissimi per non alterare la linea architettonica della colonna (come avverrà invece nella Colonna di Marco Aurelio) conservano, infatti, modi disegnativi pittorici. Le figure sono spesso poste in evidenza da un solco di contorno che, creando un'ombra, pone in risalto il disegno; talora alcune parti delle figure finiscono per affondare nel piano di fondo e sono espresse in incavo anziché in rilievo. Con questi accorgimenti e con un variare della consistenza delle superfici è stato ottenuto un rilievo quanto mai corsivo, pittorico, che riesce, in pochi centimetri di aggetto, a dare l'illusione di ariose prospettive spaziali entro le quali le figure si muovono sen-

210. Roma, Colonna Traiana. La porta della camera sepolcrale. 110-113. Marmo.

za sforzo. Le convenzioni prospettiche per rappresentare edifici e vedute di città erano già in uso da secoli; qui gli edifici raffigurati acquistano insolita evidenza e precisione architettonica.

Il modello disegnato doveva essere già compiuto quando fu deciso di rendere accessibile la colonna mediante una scala interna tagliata nei rocchi di marmo che la compongono: le feritoie che danno luce alla scala sono state eseguite insieme ai rilievi, ma obliterano, talvolta spiacevolmente, le figure e perciò non dovevano essere state previste. (L'inconveniente non si ripete nella colonna di Marco, pur tanto meno accurata.) Lo zoccolo della colonna servirà poi, in modo, anche questo insolito, ad accogliere l'urna con le ceneri dell'imperatore, la cui statua in bronzo coronava la sommità.

Nei duecento metri di rilievo sono narrate le due guerre daciche, condotte da Traiano personalmente, nel 101-102 e nel 105-107, al di là del Danubio e al di là delle Alpi Transilvane sino ai Carpazi orientali. Le spedizioni contro i popoli della Dacia erano state decise, da un lato come conseguenza della scarsa sicurezza del confine danubiano, che dai tempi di Vespasiano e di Domiziano era stato ripetutamente attaccato con successo portando i Daci a invadere la provincia della Moesia; dall'altro rientravano nel quadro di una politica di espansione verso l'Oriente, il Mar Nero e l'Armenia, che esigeva sicurezza nella regione balcanica. Senza contare che col possesso della Dacia il Mar Nero veniva quasi tutto sotto controllo romano, e che il paese possedeva ricchi giacimenti di oro e di ferro.

Sulla possibilità di servirsi delle raffigurazioni della Colonna Traiana per la ricostruzione della cronaca delle spedizioni, le opinioni sono contrastanti. Certo è che i fatti sono esposti secondo un ordine cronologico, e con molta precisione sono indicati i particolari degli armamenti dei vari corpi militari. Dal punto di vista artistico, che è quello che qui interessa, dobbiamo riconoscere nel fregio della Colonna Traiana la più alta e la più originale espressione del rilievo storico romano e una delle più significative opere d'arte di tutta l'Antichità. La insufficiente documentazione fotografica sinora acquisita ha ritardato questo riconoscimento;

211. Roma, Colonna Traiana.
La cavalleria mauretanica (part.).

Pagine seguenti:
212. Roma. Colonna Traiana.
Il suicidio dei Daci (part.).

213. Roma. Colonna Traiana.
Ecatombe di barbari (part.).
Nel salire verso l'alto, la striscia figurata cresce in altezza per contrastare l'effetto ottico della distanza, in modo che tutte le fasce appaiono di altezza uniforme.

LE SCENE DEL FREGIO

ma gli artisti del Rinascimento ne erano stati ben consapevoli; più di tutti Donatello, che nei rilievi in bronzo dei pulpiti di San Lorenzo a Firenze e in quelli del Santo di Padova ce ne dà l'equivalente rinascimentale più prossimo.

La narrazione di ognuna delle spedizioni di guerra si basa sopra alcuni temi fissi, che probabilmente erano temi già entrati nel repertorio delle pitture trionfali: la partenza, la costruzione di strade e di fortificazioni, le cerimonie religiose, il discorso alle truppe, l'assedio, la battaglia, la sottomissione dei nemici vinti e talora scene di crudeltà e di saccheggio, documenti della spietata distruzione di un popolo. Ma ognuno di questi temi viene adattato alle circostanze, variato nei particolari; e tra l'uno e l'altro si inseriscono gli episodi che hanno caratterizzato lo svolgersi di quella campagna. Meraviglia, in tanta folla di figure e nel ripetersi dei temi, come la composizione non presenti mai, lungo i 200 metri del suo svolgimento, un attimo di stanchezza, una ripetizione di schemi, una inserzione di elementi puramente riempitivi, e si svolga invece con inesausta inventiva e freschezza.

Dal punto di vista della tematica, senza dubbio si tratta di un'opera d'arte al servizio della propaganda imperiale e di carattere celebrativo. Ma la superiore libertà dell'artista si afferma pienamente nel modo di rappresentare e comporre l'argomento nei suoi episodi, tanto che allo scopo egli ha creato un linguaggio formale nuovo. In quanto al contenuto, nella scena che rappresenta un dialogo dell'imperatore con Sura abbiamo già indicato un esempio del modo nel quale viene raffigurato il potere direttivo esercitato da Traiano: è una scena esemplare, nella quale si afferma la nuova concezione del principe, primo funzionario dell'apparato statale, dirigente impegnato con tutta la sua capacità, la sua serietà di uomo. Non vi è mai, in tutte le numerose raffigurazioni dell'imperatore, una posa di esaltazione, di adulazione. Anche nella grande scena di sottomissione, che chiude la seconda campagna della prima guerra, vasta composizione costituente essa da sola un ampio fregio, l'imperatore seduto, visto di profilo, appare più un giudice che un vincitore. Vi è una profonda differenza di concezione etico-politica tra queste raffigurazioni e quelle

214. Roma. Colonna Traiana. La fuga del re Decebalo (part.).

215. Roma. Colonna Traiana. Combattimento sul Danubio (part.).

Pagine seguenti:
216. Roma. Colonna Traiana. Assalto a una fortezza dacica (part.).

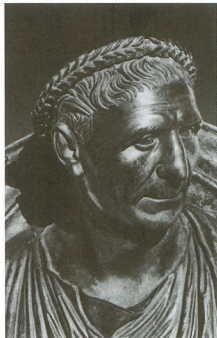
217. Roma. Colonna Traiana. La fuga del capo dei Daci Decebalo (part.).

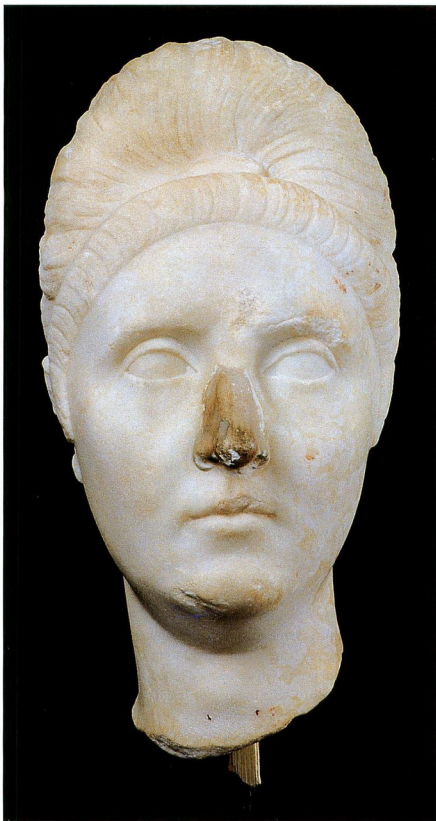
218. *Saint-Rémy-de-Provence (Glanum). Monumento funerario dei Giuli (part.). Terzo quarto del I secolo a.C. Pietra calcarea. A. m 2,19; L. m 3,37.*

che troveremo già sulla Colonna Antonina, dove il nemico è massacrato e vilipeso e più ancora nelle raffigurazioni monetali degli imperatori cristiani del IV secolo, nei quali sembrerà essersi trasfuso l'impeto distruttore del Dio dell'Antico Testamento quando, giganteschi, calcano sotto i piedi il nemico abbattuto.

Quel rispetto per il nemico vinto, che si trova espresso sulla Colonna Traiana, era ancora un riflesso di un'etica derivata dalla cultura greca e dalla filosofia stoica. Ne sarà ancora partecipe Marco Aurelio, che la esprime chiaramente nelle sue memorie (*A se stesso,* X, 10) quando, in piena guerra contro i Barbari, paragona il soldato che attira nell'imboscata il Sarmata e lo fa prigioniero, al ragno che s'insuperbisce per la cattura di una mosca, e l'uno e l'altro a degli assassini. Ma nei rilievi della Colonna Traiana vi è anche qualche cosa di più. Si resta dubbiosi se nella evidente simpatia con la quale sono raffigurati i Daci e con la quale si insiste sulla loro sempre risorgente guerriglia nei boschi, la grandezza d'animo dei loro suicidi collettivi, la dolorosa miseria delle famiglie contadine profughe, obbligate all'esodo dalle loro montagne, si debba riconoscere un tratto su-

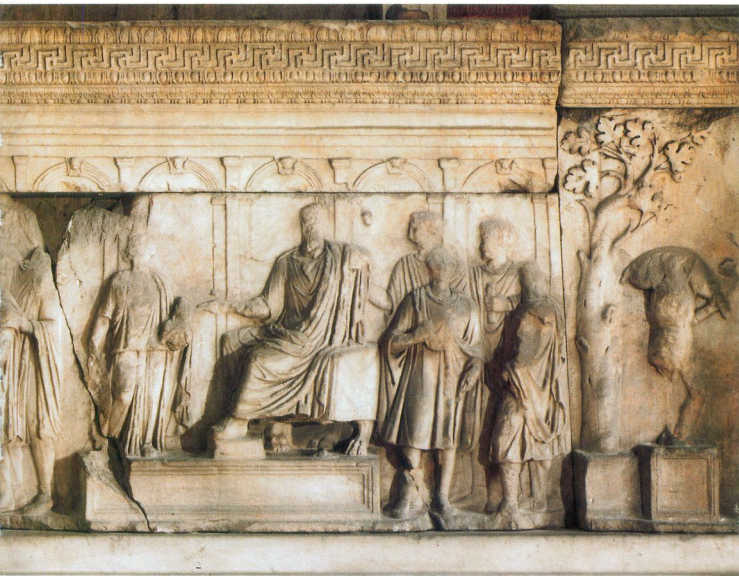
periore della equanimità di giudizio voluta da Traiano o non piuttosto l'espressione di sentimenti personali dell'artista, che come provinciale conosceva direttamente la miseria della soggezione a Roma. Certo è che artisticamente proprio le raffigurazioni della resistenza dacica sono fra gli episodi più validamente espressi. Così anche la narrazione della fine di Decebalo, il capo dei Daci, acquista il valore di una glorificazione del fiero e sfortunato combattente per l'indipendenza del suo popolo: fuga attraverso i boschi con esigua scorta, mentre i soldati romani conducono cavalli carichi di vasellame prezioso del tesoro reale svelato da un tradimento (Cass. Dio, LXVIII, 14); Decebalo che si aggira non lontano dalla città per località impervie e boscose; che parla ai suoi fidi, alcuni dei quali si uccidono; avvistato dalla cavalleria romana fugge a briglia sciolta con pochi fedeli, finché, raggiunto, si lascia cadere dal cavallo e si uccide. La sua testa, sopra un largo piatto, verrà portata fra le truppe romane.
La Colonna Traiana fu detta, da chi per primo la studiò attentamente, un'opera d'arte "all'inizio della tarda antichità" (Lehmann Hartleben). Dobbiamo nuovamente chiederci se tale definizione possa essere accolta e dovremo concludere per respingerla. Accettarla, significherebbe confermare l'equivoco che così a lungo ha pesato sulla storia dell'arte romana: l'equivoco di considerare espressione piena dell'arte romana il periodo augusteo, del quale noi abbiamo cercato di porre in evidenza il carattere artificioso di esercitazione a freddo sotto la guida di una precisa ideologia politica, di prestito formale dalla già di per sé artificiosa cultura artistica neoattica; una produzione, quella augustea, che nasconde la sua mancanza di sincerità e di vitalità sotto una abbagliante perfezione e raffinatezza tecnica. Se questa interpretazione è accettabile, ne consegue di vedere, come noi abbiamo cercato di fare, l'arte dell'età flavia come una ripresa di quel fecondo contatto tra ellenismo orientale e tradizione artistica medio-italica, che si era già avviato in età repubblicana e il cui risultato era l'arte romana. È nell'arte traianea, e particolarmente nella Colonna Traiana, che quella fusione si è realizzata nel modo più pieno e ha dato veramente nascita a una forma artistica nuova, che possiamo dire interamente romana.

Già nella corrente dell'arte plebea abbiamo notato soluzioni che precorrono l'arte tardoantica; alcuni di questi modi dell'arte plebea entrano anche nel linguaggio della Colonna Traiana, probabilmente attraverso la pittura trionfale. Ma non vi sono mai proporzioni gerarchiche e simboliche, mai composizioni paratattiche su fondo neutro. La sostanza del linguaggio rimane tuttora aderente alla grande tradizione del naturalismo ellenistico, ne è anzi un estremo punto di arrivo. Una concezione diversa, tardoantica, della forma artistica (e tardoantica vuol dire proto-medioevale) si avrà solo con l'abbandono e il rifiuto dei principi fondamentali del naturalismo ellenistico. Il primo distacco, il primo accenno di crisi, in questo senso, si avrà con l'età di Commodo. Non la si ha certo nel fluido rilievo disegnativo della Colonna Traiana, che trova i suoi riscontri formali più prossimi nei rilievi del monumento funerario dei Giuli a St.-Remy di Provenza, traduzione in pietra di pitture ellenistiche eseguite in un centro largamente permeato di cultura greca come era la Narbonese sino al I secolo a.C.
Questa diagnosi critica, che porta a respingere il riconoscimento di caratteri tardoantichi nella Colonna Traiana, ci sembra valida, anche se dobbiamo registrare un particolare momento espressivo che va nel senso di un'attenuazione non tanto del naturalismo, quanto di quell'elemento di esso che è la coesione organica delle forme costituenti la figura umana. Un'attenuazione della coesione organica consente al Maestro della colonna di piegare e adattare il corpo umano in modo non naturale, quasi a formare elemento ornamentale, geometrico riempimento di vuoti; ma la si trova sui rilievi della colonna soltanto nelle figure dei morti, che si intrecciano, si accumulano, assumendo posizioni contorte che l'artista adatta mirabilmente agli spazi da comporre. Il punto di partenza lo troviamo, anche qui, nella scultura di Pergamo; ma ciò che era là accenno isolato, diviene qui motivo ricorrente e variato, diviene un tema. Un tema che troverà ben presto frequente applicazione nelle raffigurazioni delle battaglie fra Romani e Barbari sui sarcofagi del tardo II e specialmente III secolo. In questo senso, e solo per questo motivo, la scultura della Colonna Traiana si ricollega con quella più tarda; ma il con-

219. Ostia. Busto di Adriano all'inizio del suo regno. 117-118. Ostia, Museo. Marmo. A. m 0,43.

220. Ankara. Busto di Traiano in età avanzata (part.). Circa 117. Ankara, Museo Archeologico.

221. Ostia. Ritratto postumo di Traiano. 120-130. Ostia, Museo. Marmo. A. m 0,38.

222. Roma. Busto di Plotina, moglie di Traiano. 100-120. Roma, Museo Capitolino. Marmo. A. m 0,55.

cetto formale rimane profondamente diverso e il motivo ripreso ha valore essenzialmente iconografico. E, come sappiamo, iconografia e stile sono due cose che non vanno confuse tra loro, se vogliamo pervenire a una adeguata lettura critica di un'opera d'arte. Dobbiamo riconoscere la grandezza del "Maestro delle Imprese di Traiano" anche per la ricchissima invenzione di schemi iconografici nuovi, ben sapendo quanto permanenti questi schemi fossero nell'arte dell'Antichità, una volta introdotti, e poi trasmessi da una bottega artigiana all'altra, codificati dalla distinzione dei generi artistici, dal carattere rituale simbolico e onorario di gran parte della produzione artistica antica. Dopo i grandi maestri dell'Antichità classica ed ellenistica, qui per la prima volta uno scultore in-

223. Roma, Foro Romano. Transenna con un episodio del regno di Traiano. 117-120. Marmo. A. m 1,68; L. m 5,21.

venta un linguaggio nuovo che, come era stato per gli antichi maestri greci, dal Geometrico al Classico, non rappresenta una svolta, una rottura, ma un punto di arrivo nello svolgimento di una cultura artistica che procede nel pieno possesso di tutti i mezzi espressivi che prima di allora erano stati elaborati nel corso della sua tradizione. Per tutte queste ragioni e perché non vi è rottura con il naturalismo ellenistico ma, al contrario, estrema affermazione e sviluppo, la Colonna Traiana non può dirsi alle soglie dell'arte tardoantica.

Lo stile creato dal "Maestro delle Imprese di Traiano" fu, in Roma e nelle opere direttamente dipendenti dal centro, bruscamente interrotto nei suoi sviluppi dalle personali scelte e preferenze del successore di Traia-

Doppia pagina seguente:
224. Roma, Casa nei pressi del porto fluviale. Decorazione parietale. 131. Roma, Museo Nazionale. Affresco.

225. Roma, Tempio di Venere e Roma eretto da Adriano. L'abside. 121-140. Questo tempio fu e rimase il più grandioso di Roma, con dieci colonne in fronte.

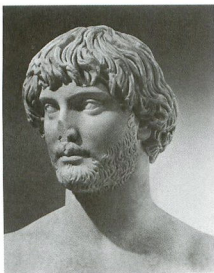
no, Adriano, del quale le fonti letterarie conservano ricordo di precoci urti, in età giovanile, con Apollodoro. Secondo alcune di queste fonti l'urto si sarebbe ripetuto in modo più aspro dopo l'avvento di Adriano al potere, tanto da giungere alla condanna all'esilio e forse alla morte del grande architetto da parte dell'artista dilettante divenuto imperatore. Qualunque sia il valore da dare a questa tradizione, è certo che nell'attico dell'Arco di Benevento si avverte un mutamento di indirizzo. Una delle scene raffiguratevi non può essere stata progettata che dopo il 20 febbraio 116, data di assunzione da parte di Traiano dell'attributo di *Parthicus,* al quale la scena allude; sicché il compimento delle sculture deve cadere sotto Adriano, dopo la morte di Traiano avvenuta, a sessantaquattro anni, nell'agosto del 117 a Selinunte di Cilicia.

I RITRATTI DI TRAIANO E PLOTINA

Della nobile stanchezza e vecchiaia di Traiano ci resta un sensibile documento nel ritratto "clipeato" in bronzo del museo di Ankara, che trova un riscontro psicologico nel sobrio e mesto ritratto della moglie Plotina. Il ritratto di Ankara contrasta sia col ritratto del decennale, che ci mostrava l'imperatore nel pieno della sua energia, sia con il monumen-

tale ritratto postumo, dell'età di Adriano, trovato a Ostia, nel quale i tratti fisionomici sono purificati ed esaltati a dignità eroica. Si potrebbe immaginare che esso derivasse dal ritratto che fu recato nel trionfo postumo fattogli celebrare da Adriano.
Vedremo più avanti come l'insegnamento dell'arte traianea abbia avuto riflessi in altre parti dell'impero e abbia mosso rinnovati echi pergameni anche nelle officine di scultura delle province di lingua greca; e ciò a differenza del purismo augusteo, che rimase fenomeno circoscritto alle dirette emanazioni della corte di Roma. Conservano, invece, ancora lo stile traianeo le due transenne trovate nel Foro Romano, figurate internamente con gli animali sacrificali ed esternamente con scene relative a provvidenze emanate da Traiano, rappresentate sullo sfondo stesso degli edifici del Foro.
Lontana da ogni schema tradizionale, e non ben chiarita nel suo significato, è la decorazione di una camera scoperta in un edificio prossimo al porto fluviale di Roma, sul Tevere, databile attorno al 131 d.C., con barche e pesci sulle pareti e sul soffitto, che sembra l'estensione di un motivo di decorazione pavimentale, quali verranno in uso soprattutto nelle province africane a partire dal secolo seguente.

L'ATTIVITÀ EDILIZIA DI ADRIANO

Della grande, quasi frenetica attività edilizia di Adriano, il tempio di Venere e Roma, eretto fra l'Anfiteatro Flavio e il Foro Romano, rappresenta il documento più grandioso e più drammatico. Stando alla tradizione, il dissenso definitivo con Apollodoro sarebbe scoppiato proprio a causa dei progetti di questo edificio, ai quali Adriano stesso avrebbe collaborato. Iniziato verso il 121, dopo aver demolito costruzioni neroniane e repubblicane e aver spostato il colosso di Nerone-Helios, il tempio non era stato portato a termine alla morte di Adriano nel 138. La costruzione, di grande mole e carica di ornamenti, ha una pianta singolare: sostanzialmente sono due templi le cui celle si volgono il dorso, congiungendosi con le curve tangenziali delle rispettive absidi. La copertura di queste era a volta cassettonata, il che aveva reso necessarie pareti di grande spessore, nelle quali si aprivano nicchie contenenti statue; le pareti erano rivestite di incrostazioni marmoree. Le pareti dei lati lunghi,

LA SCULTURA DELL'ETÀ DI ADRIANO

226. Ostia. Ritratto di età adrianea (part.). 133-140. Ostia, Museo. Marmo. A. dell'intero busto m 0,66; A. della testa m 0,27.

227. Roma. Antinoo, il favorito di Adriano (part.). 130-138. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Marmo. A. complessiva della statua m 2,03; A. del volto m 0,15.

che col raddoppio delle celle giungevano a una lunghezza di m 164,90 (541 piedi), erano fiancheggiate da un colonnato di marmo, mentre il pronao era di colonne monolitiche di granito grigio. Questo tempio fu e rimase il più grandioso di Roma con dieci colonne in fronte, e la sua mole era messa particolarmente in evidenza dal fatto di elevarsi sopra un'alta platea di costruzioni. Monete di Antonino Pio ce ne conservano una immagine, mentre su monete di Adriano si ha il ricordo di un tempio elevato alla suocera Matidia, artefice in gran parte della sua fortuna, primo tempio elevato a una Augusta.

La scultura dell'età di Adriano offre un particolare problema di inquadramento critico. Essa era stata definita addirittura, da Jocelyn Toynbee, un capitolo, l'ultimo, dell'arte greca classica. Una tale definizione potrebbe essere sostenibile soltanto in base alla considerazione che per l'ultima volta nell'Antichità fu adesso creato un nuovo tipo di statua atletica secondo i canoni della scultura classica con il tipo statuario di Antinoo, il giovane nativo della Bitinia (la costa settentrionale dell'Asia Minore), amato da Adriano e che incontrò nel Nilo una morte misteriosa che si è supposta quasi rituale. Ma l'aspirazione alle forme classiche è talmente permeata di elementi formali coloristici e di elementi di contenuto nostalgico, da potersi definire di tipo, più che classico, romantico; anzi è la prima apparizione di elementi romantici nella cultura europea. L'elemento coloristico, che si manifesta nel ricercato contrasto fra la levigatezza delle carni e il forte chiaroscuro dei capelli (come appare bene esemplificato da un ritratto di Ostia), sarà una eredità che la scultura adrianea lascerà a quella dell'età antonina. È un gusto che si trova, già in precedenza, al tempo di Traiano, in officine di marmorari della parte meridionale dell'Asia Minore, dove grandi cave di marmo erano e rimasero attive a lungo. Tra queste officine, l'attività di quella di Afrodisia è frequentemente, in Roma stessa, attestata da firme di artisti dall'età adrianea in poi. Scultori di grande abilità tecnica, attivi particolarmente come copisti di statue di età classica, il marmo acquistava, sotto il loro scalpello, una morbidezza e un calore che sono caratteristici, e che distinguono le loro opere dalla nitida

freddezza del neoatticismo augusteo. Ad Atene stessa, in questo tempo, il classicismo aveva acquistato una maggiore vivacità, come dimostrano sarcofagi attici importati, dei quali è un grazioso esempio quello destinato a due bambini e adorno di figure infantili, trovato nella necropoli ostiense, che trova un riscontro di gusto già nel fregio del tempio di Venere rinnovato da Traiano nel Foro di Cesare.

IL GUSTO DI ADRIANO PER L'ARTE GRECA

Adriano era, senza dubbio, appassionato per la pura bellezza dell'arte greca e il suo gusto favoriva ogni manifestazione artistica che si ricollegasse, apparentemente, con la tradizione antica. Ma non va perduto di vista il fatto che tale preferenza aveva anche precise implicazioni politiche. Ciò risulta evidente quando si considerino i lunghi viaggi da Adriano compiuti in Grecia e nelle province d'Oriente insieme alla non amata consorte Sabina, che per la prima volta nella storia di Roma assume, come Augusto, un ruolo di rappresentanza ufficiale. Che questi viaggi avessero un fine politico lo dimostrano le solennità che con essi andavano congiunte e

228. Ostia, necropoli dell'Isola Sacra. Sarcofago attico. 120-140. Ostia, Museo. Marmo. L. m 1,24.

delle quali rimane documentazione nelle iscrizioni e monete delle zecche locali. Adriano si era risolto ad abbandonare le estreme conquiste di Traiano; le province parthiche al di là dell'Eufrate, l'Armenia (dove venne insediato un sovrano sotto protettorato romano). Furono mantenute Arabia e Dacia, quest'ultima dopo qualche incertezza, e furono conclusi trattati con i capi dei Roxolani, Iazigi, Suebi, Quadi e Marcomanni, cioè con tutti i confinanti, dal Mar Nero alla Boemia. Questa politica di rinunzie e di accordi non fu favorevolmente accolta in alcuni ambienti senatoriali che erano stati prossimi a Traiano, nonostante che fosse accompagnata da una ampia remissione delle imposte arretrate, che erano, a causa del continuo stato di guerra, enormemente salite, e nonostante il richiamo che Adriano faceva alla politica di Augusto. La politica di Adriano, se da un lato poneva fine alle conquiste e cercava di rafforzare i confini, sia militarmente (Vallo di Adriano in Britannia) sia diplomaticamente, fu nel contempo rivolta a riannodare a Roma con stretti legami culturali e religiosi le province che avevano fatto parte dei regni ellenistici e la Grecia stessa con a capo Atene, per farne un nucleo compatto di difesa contro la pressione delle popolazioni "barbariche" che si andava accrescendo. Al tempo stesso si effettua, con Adriano, un sensibile passo avanti nella affermazione del concetto sacrale del potere del principe e del suo culto. La filosofia stoica, assimilata da Adriano, se da un lato imponeva al principe un alto senso del dovere, della giustizia e della *humanitas*, conteneva essa stessa, adesso, elementi quasi mistici, considerando il sapiente un "testimone" della divinità (cfr. Epitteto, *Dissertazione III*).

I RILIEVI ORA NELL'ARCO DI COSTANTINO

Se si tiene conto di tutto questo, anche il filoellenismo di Adriano appare come qualche cosa di più complesso che non una semplice, e certamente presente, curiosità intellettualistica, una preferenza di gusto personale. Anche i documenti più tipici che della scultura di questo tempo si trovino a Roma, gli otto rilievi a cornice rotonda, inseriti poi nell'Arco di Costantino, acquistano un più esplicito significato. Non abbiamo elementi per conoscere da quale complesso, costruito da Adriano, gli otto rilievi provengano; la loro forma e tipologia sono del tutto insolite. Essi raffigurano scene di caccia e sacrifici a divinità inerenti alla caccia-

229. Roma, Foro di Cesare. Fregio del tempio di Venere Genitrice, restaurato sotto Traiano. 113-120. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori. Marmo. A. del fregio: m 0,49; L. m 1,92.

230. *Roma. Arco di Costantino. 312-315 d.C. Marmo.*

gione abbattuta: cervo, cinghiale, orso, leone. La caccia non aveva fino ad allora avuto rilevanza presso i Romani. La sua celebrazione come nobile affermazione di valore (*virtus*), in tutto degna del principe, aveva invece una lunga tradizione presso i popoli orientali, dagli Egiziani agli Assiri, in Oriente era stata accolta da Alessandro Magno (caccia al leone) e in tempi più recenti, specialmente con la caccia al cervo e al cinghiale, presso i sovrani parthici. A partire da questi rilievi adrianei, scene di caccia diverranno sempre più frequenti nel repertorio artistico romano, su sarcofagi, mosaici e, certamente, anche pitture. Ma non tanto come descrizione dei "piaceri" del principe, quanto per il loro valore simbolico. Anche nel tempo del raffinato classicismo adrianeo la corrente plebea conserva i suoi principi fondamentali, che pongono l'evidenza tematica e la commemorazione individuale al di sopra del naturalismo e dei suoi corretti rapporti di proporzione. Basterà darne un esempio nel rilievo di una coppia di anziani coniugi, che portano ancora capelli secondo la moda dei tempi di Traiano, posti sullo sfondo di una gara di corse nel circo, rappresentato in una prospettiva descrittiva e convenzionale, mentre

le figure dei coniugi hanno proporzioni secondo la presunta maggiore importanza del marito e nei loro corpi stessi la testa torna ad assumere un antico ruolo di preminenza.

Erme dei fantini del circo, le cui fattezze volgari risultano nobilitate dalla levigatezza stilistica, provengono da un santuario dell'Aventino nel quale i circensi di questo tempo veneravano un Ercole giacente (*cubans*), la cui immagine rozza conferma la suggestione magico-religiosa che le forme primitive hanno in ogni tempo esercitato.

Del grande fervore edilizio di Adriano due documenti sopra gli altri ci rimangono e ci consentono di dare un giudizio sull'architettura del suo tempo in Roma: il rifacimento del Pantheon di Agrippa, già connesso con le omonime terme, e ai piedi del colle di Tivoli, la Villa Adriana, ultimo rifugio dell'imperatore precocemente invecchiato (morirà a sessantadue anni), ultimo romantico vagheggiamento del grande dilettante, poeta decadente, pittore di nature morte e ideatore di nuove architetture.

Non possiamo qui addentrarci nell'analisi delle strutture del Pantheon, e dobbiamo limitarci a considerarlo nel suo effetto, cioè nel risultato volu-

231. Roma. Arco di Costantino (part.). Non abbiamo elementi per conoscere da quale complesso, costruito da Adriano, gli otto rilievi provengano; la loro forma e tipologia sono del tutto insolite.

232. Ostia (?). Rilievo funerario di un magistrato del circo. 120-140. Vaticano, Deposito del Museo Laterano. Marmo. A. m 0,50; L. m 0,97.

to e raggiunto da quelle strutture. La circostanza che esso sia l'unico monumento architettonico di questo tipo di età romana che sia giunto sostanzialmente intatto sino a noi, ci rende praticamente impossibile valutarne la diversità e la eventuale superiorità in confronto con altri edifici analoghi che sono giunti a noi allo stato di ruderi o che sono addirittura noti soltanto per la pianta. Per queste circostanze, il Pantheon è, per noi, l'edificio che più compiutamente di ogni altro rappresenta il punto di arrivo di una concezione architettonica tipicamente italico-romana, una concezione di un edificio che vale per il suo spazio interno, sulla linea di quanto abbiamo già osservato a proposito dell'architettura dei palazzi del tempo di Nerone e di Domiziano e dei loro precedenti in età sillana e, più remotamente, nell'area delle località costiere della Campania, come Baia, Pozzuoli ecc. A questo proposito si può anche osservare che, mentre la civiltà greca abbandona già prima dell'età geometrica (XI-X secolo a.C.) il tipo della tomba a cupola dell'età minoico-micenea, e si vale, almeno nella Grecia propria, di un tipo di sepolcro non accessibile, da venerarsi solo dall'esterno, la civiltà etrusca e poi quella romana hanno sempre mantenuto il tipo della tomba a camera, pur variandone gli aspetti sia interni sia esterni, manifestando una preferenza per forme che consentano all'individuo di sentirsi racchiuso entro uno spazio che lo circonda e, in certo modo, lo protegga, ma anche gli comunica un magico senso di mistero. Questa sollecitazione irrazionale la riscontriamo condivisa, sia pure

con aspetti meno intensi, nell'area ellenistica, tanto alessandrina che anatolica e generalmente microasiatica; ma è estranea, salvo che per determinati luoghi di culto misteriosofico, ai sentimenti espressi dalla cultura greca classica e pertanto anche alle sue architetture, le quali rimasero sempre essenzialmente architetture di facciata.

Anche nel mausoleo che Adriano fece costruire per sé e per i suoi successori, sulla sponda destra del Tevere, congiunto col Campo Marzio da un sontuoso ponte, il tipo fondamentale del sepolcro circolare, a tumulo, con ampia camera sepolcrale, viene conservato in continuità coi precedenti della Roma augustea e repubblicana, che avevano trasformato, ampliandolo, il tipo della tomba a tumulo e a camera delle grandi necropoli etrusche. Il nucleo della struttura del mausoleo di Adriano, spo-

233. Roma. Il Pantheon (rifacimento d'età adrianea). 177-138.
Il Pantheon è l'edificio che più compiutamente di ogni altro rappresenta il punto di arrivo di una concezione architettonica tipicamente italico-romana.

234. Giambattista Piranesi (1720-1778). Rovine d'una Galleria di Statue nella Villa Adriana a Tivoli. Roma, Calcografia Nazionale. Incisione.

235. Tivoli (Tibur), Villa Adriana. Il "Teatro marittimo" (part.). 130-138. Una piccola e graziosa villa isolata da un canale circolare, con un ponte girevole che può interrompere l'accesso, circondata da un portico colonnato coperto a volta.

gliato dei suoi rivestimenti in marmo, è ancora visibile nella parte inferiore del fortilizio papale, il "Castel Sant'Angelo", costruitovi sopra successivamente.

VILLA ADRIANA A TIVOLI

La sua "villa" presso Tivoli dovette senza dubbio essere, per Adriano, il luogo della terra da lui più amato. La eccezionalità di questo immenso complesso di edifici diversissimi tra loro, che si insinuano tra vallette e alture anche in antico senza dubbio coperte di alberi, mostra il compiacimento di creare sempre nuovi ambienti, alcuni intimi e raccolti, molti di notevole ampiezza e grandiosità, gli uni per il raccoglimento privato, gli altri per l'accoglienza di numerosi ospiti, per biblioteche o bagni e per il richiamo a mitologiche immagini di culto, pretesto al tempo stesso per repliche di famose opere d'arte. Qui uno spirito colto e introverso ha potuto dare corso alle sue suggestioni e alle rievocazioni di luoghi più vicini al proprio sentimento. Ne è nato uno straordinario complesso di costruzioni, non ancora sufficientemente studiate sia dal punto di vista della identificazione della loro destinazione sia dal punto di vista architettonico, che ha esercitato in ogni tempo grande suggestione per i suoi aspetti pittoreschi.

IL "TEATRO MARITTIMO"

I nuclei architettonici più insoliti sono il cosiddetto "Teatro marittimo", la "Piazza d'Oro" e il "Canòpo". Il primo può definirsi come una piccola e graziosa villa isolata da un canale circolare con un ponte girevole che può interrompere l'accesso, al di là del quale è circondata da un portico colonna-

236. Tivoli (Tibur). Villa Adriana.
Il Teatro marittimo (part.). 130-138.

237. Tivoli (Tibur), Villa Adriana. Centauro e fiere. 130-138. Berlino, Staatliche Museen. Mosaico pavimentale. L. m 0,62.

to coperto a volta. Da questo si può accedere verso nord a un grande ambiente chiuso, a un altro grande ambiente absidato a ovest, oppure a un grande cortile situato a est, dal quale a sua volta si può andare a quello che sembra esser stato il vero e proprio ambiente residenziale, o meglio uno di essi, e a un'ala occupata da una serie di camere che si aprono sopra un largo corridoio comune e che sono state interpretate come un quartiere per ospiti. I mosaici pavimentali di queste camere, tutti diversi tra loro, danno piacevoli esempi delle variazioni in bianco e nero, tipiche per questo periodo e per quello seguente. Ma in altre parti della villa sono stati rinvenuti anche mosaici figurati, policromi, che riprendono l'uso ellenistico della riproduzione di pitture. Nel bianco e nero si era andata sviluppando una decorazione tipicamente musiva, che inizia quello sviluppo autonomo dell'arte del mosaico, che diverrà, specialmente a partire dal III secolo, una componente caratteristica della cultura artistica dell'impero romano.

LA "PIAZZA D'ORO"

Il nome di "Piazza d'Oro" è stato dato a un grande piazzale porticato, un peristilio, che sorge dietro al complesso supposto residenziale. Da esso si accede a un ambiente ottagono, con quattro absidi circolari. Il peristilio è fiancheggiato, nei lati lunghi, da criptoportici e immette, dal suo lato di fondo, a una serie di ambienti, di uso non determinabile, collegati con una costruzione assai ardita e unica nel suo genere. Sopra una pianta di fondo quadrata, nei cui angoli sono collocate absidi semicircolari, si inserisce un

238. Tivoli (Tibur), Villa Adriana. Foresteria, mosaici. 130-138. Mosaico pavimentale.

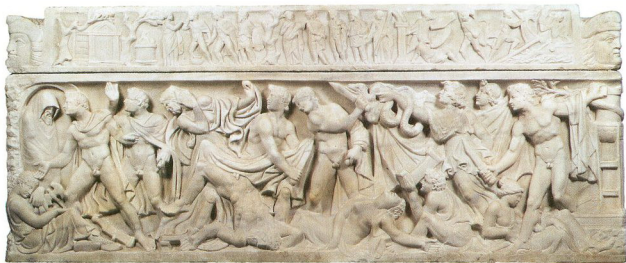
239. Tivoli (Tibur), Villa Adriana. Copia dell'Amazzone di Fidia. Originale: v secolo a.C. (bronzo). Copia: 117-138 (marmo). Tivoli, Villa Adriana, Museo. Marmo. A. circa 2 m.

giuoco di pareti curvilinee in senso concavo o convesse rispetto al centro, che provocano un intreccio di semicupole e di aperture colonnate. Queste formano una serie di vedute prospettiche sia sugli ambienti che si aprono ai due lati, a destra e a sinistra, sia sull'ambiente che si apre di fronte, chiuso dal prospetto curvilineo, a nicchie rettangolari e rotonde, di una grande fontana (ninfeo). Questa serie di ambienti non dovettero avere mai una destinazione utilitaria e appaiono come una estrema parossistica esercitazione voluttuaria delle possibilità più ardite date dalle nuove tecniche costruttive iniziate nell'età dei Flavi. Se anche ne ammiriamo le straordinarie capacità, questo virtuosismo architettonico fine a se stesso non manca di avere nel suo carattere tutto intellettualistico il proprio limite e la propria condanna. Esso rimase infatti senza seguito e senza sviluppo nel proprio tempo e ci appare quale l'equivalente delle "lodi del fumo" nelle quali si eserciterà il virtuosismo linguistico di un Frontone, il retore maestro di Marco Aurelio. Non certo classicità, ma barocchismo.

IL "CANÒPO"

Il "Canòpo" (nome evocativo di ricordi egiziani, attestato dalle fonti storiche) era costituito da una stretta valle fra due alture (sopra una delle quali, oggi detta Roccabruna, sorgeva un altro complesso residenziale). All'inizio la stretta valle è fiancheggiata da una serie di piccoli ambienti rettangolari, per il restante è occupata da uno specchio d'acqua ed è chiusa in fondo da un altro prospetto architettonico, nel cui centro si apre un grande nicchione che era percorso da una cascata d'acqua. Da questo luogo provengono molte delle migliori copie di tipi statuari dell'età classica, tra le quali nella prima metà del XX secolo sono ancora state trovate repliche delle cariatidi dell'Eretteo di Atene e una copia in marmo dell'Amazzone di Fidia.

240. Roma. Sarcofago decorato con ghirlande e con scene del mito di Atteone (part.). 130-140. Parigi, Museo del Louvre. Marmo.

LA DIFFUSIONE DEI SARCOFAGI IN MARMO

Per la storia dell'arte romana (ma anche per le importanti conseguenze che ne vennero all'arte del Medioevo e del primo Rinascimento europeo) acquista un rilievo particolare la sempre più frequente adozione, da parte delle classi abbienti, dell'uso della sepoltura in luogo della incinerazione. Questo portò alla crescente diffusione dei sarcofagi in marmo, adorni di rilievi, e alla formazione di particolari officine specializzate, sia a Roma sia ad Atene e in Asia Minore. La voga dei sarcofagi sembra senz'altro determinata dai più stretti contatti con le città dell'Asia Minore ellenizzate, che in questo tempo raggiungono particolare floridezza e dove il sarcofago aveva un uso remoto. Ma si deve anche tener conto di una progressiva tendenza della cultura romana a compiacersi di simbolismi filosofico-religiosi, che acquistano particolare importanza nelle raffigurazioni artistiche dei monumenti funerari.

Il più antico dei sarcofagi di questo periodo, proveniente da Roma, è quello con l'iscrizione sepolcrale di C. Bellicus Natalis Tebanius, che era stato console nell'87. È ora conservato nel Camposanto di Pisa : un sarcofago a ghirlande, motivo frequente in Asia Minore e ad Alessandria. Le piccole scene mitologiche raffigurate tra le ghirlande, pur essendo in se stesse di ispirazione ellenistica, sono una aggiunta tipologica che, allo stato delle nostre conoscenze, può essere attribuita alle officine urbane di Roma, e che raggiunge in altri esemplari adrianei molta grazia e finezza (sarcofago al Louvre, con storie di Atteone). Altra innovazione tipologica della produzione delle officine di Roma è che i sarcofagi sono decorati soltanto sopra tre lati, perché quello posteriore lasciato liscio veniva accostato alle pareti del sepolcro, che continua ad avere, fondamentalmente, la pianta a camera, secondo l'antica usanza italica. Invece nei sar-

241. Roma, Tomba nei pressi della Porta Viminalis. Sarcofago raffigurante il mito di Oreste. 130-134. Vaticano, Deposito del Museo Laterano. Marmo greco. A. m 1,12; L. m 2,15; A. dei piedi: m 0,23.

cofagi importati dalla Grecia e dall'Asia Minore, tutti e quattro i lati sono decorati, presupponendo il tipo della tomba a tempietto (*herôon*) una collocazione del sarcofago al centro dell'ambiente sepolcrale.

Il tipo corrente dei sarcofagi romani di età adrianea è ben esemplificato dai due esemplari trovati in una tomba databile per i bolli dei mattoni al 132-134 d.C., insieme a un sarcofago a ghirlande come quello sopra citato. Le casse non hanno nessun elemento che accenni a una loro qualsiasi struttura, come si ha sempre nei sarcofagi greci, sia imitando una cassa lignea, sia accennando una articolazione architettonica. Questa indifferenza per la logica struttura organica è tipicamente medio-italica e poi romana. I rilievi appaiono, anche da questo, ispirati a composizioni pittoriche ellenistiche di soggetto mitologico, con una particolare preferenza per composizioni dense di figure. In questi due esemplari si ha il mito di Oreste e il mito dei Niobidi. In quest'ultimo è da notarsi come le raffigurazioni dei protagonisti della strage, Apollo e Artemide, siano relegate nei riquadri angolari del coperchio, in piccole dimensioni, quasi per alludere alla loro lontananza, in cielo. Si possono benissimo immaginare, collocate così, in una pittura. Il modo nel quale queste maestranze lavoravano si può comprendere osservando un altro sarcofago con lo stesso mito

242. Roma, Palazzo Giustiniani. Sarcofago raffigurante il mito di Oreste. 130-140. Roma, cortile del Palazzo Giustiniani. Marmo. L. m 2,10.

di Oreste (Roma, Palazzo Giustiniani), per il quale è stato usato lo stesso "cartone" per le figure principali, ma si è semplificato il contorno. Si tratta, dunque, di una produzione artigiana di alta qualità ma, in certo modo, sempre di serie, dove l'acquirente sceglieva tra i pezzi già pronti quello che per soggetto o per costo gli appariva preferibile. Questo carattere rimarrà costante nella larghissima produzione dei sarcofagi romani, anche quando, verso la fine del II secolo, alle raffigurazioni mitologiche si preferiranno soggetti legati alla vita romana. Pezzi eseguiti su ordinazione, con innovazioni nei repertori acquisiti dalle officine artigiane, debbono considerarsi casi eccezionalissimi e connessi con personaggi di particolare importanza. Perciò i sarcofagi possono fornirci con autenticità una documentazione della linea di sviluppo dell'arte di età romana a partire dall'epoca traiano-adrianea. Questa si conferma anche per questa via, quella della costituzione di una vera e nuova arte imperiale romana. Nella effettiva e non fittizia unità dell'impero, che in questo tempo era stata raggiunta, officine e singoli artisti delle province di lingua greca concorrono a formare quest'arte imperiale, che ha a Roma il suo centro di coesione e di propulsione, anche se splendidi monumenti architettonici vengono elevati nelle fiorenti città dell'Asia Minore, della Siria, dell'Africa settentrionale.

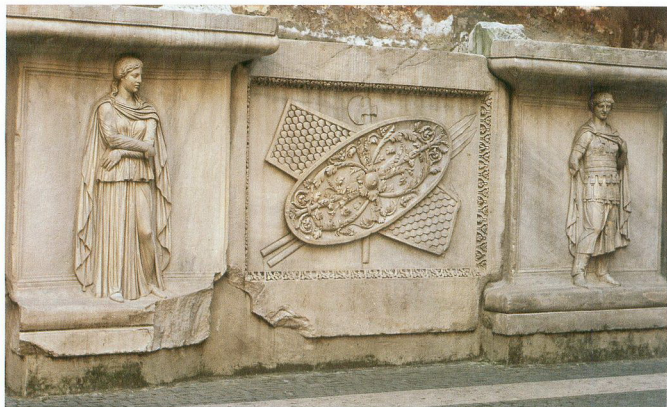
CAPITOLO SESTO

La prima crisi della tradizione ellenistica

Gli imperatori Antonini

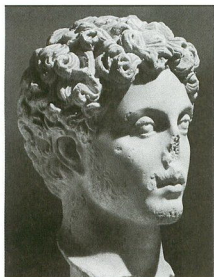
Fino agli imperatori Flavi, praticamente ancora durante tutto il I secolo d.C., Roma aveva potuto considerarsi la erede dei regni ellenistici e i suoi principi e lo stesso Senato romano avevano potuto considerarsi i continuatori della politica di Alessandro Magno quale fu interpretata dai suoi successori, ma trasferita a Roma. Con Traiano la posizione di Roma come centro dell'impero viene consapevolmente sottolineata e rafforzata, anche con la sua nuova monumentalità; ma con Adriano si cerca di cementare in un tutto Roma e le province di cultura ellenistica, dando nuovo impulso alla monumentalità delle antiche città. Ad Atene sorge tutto un quartiere monumentale, la "città di Adriano e non più di Teseo", alla quale si accedeva da un arco di forme singolari e di ispirazione ellenistica, e dove furono erette una biblioteca con cento colonne di marmo pavonazzetto, un Pantheon, un tempio di Hera e di Zeus Panellenios, e fu portato a compimento il grandioso tempio di Zeus Olimpio, iniziato trecento anni prima dal re della Siria Antioco IV.

La rigorosa amministrazione dette, sotto Traiano e Adriano, nuovo equilibrio economico alle province, nuovo impulso alla loro vitalità, anche se al centro i problemi economici e amministrativi, oltre che militari, andavano aggravandosi. La creazione di un'arte imperiale coincide con una trasformazione nella compagine dell'impero, che si andrà accentuando sotto gli imperatori Antonini con una sempre maggiore prevalenza delle province a detrimento dell'Italia. Le province attive in questo tempo sono quelle ellenistico-orientali: da esse vengono scrittori e medici, tecnici e filosofi e maghi, e anche artisti e opere d'arte. Sull'altra sponda del Mediterraneo, soltanto le tre province occidentali dell'Africa settentrionale, l'Africa proconsolare, la Numidia e la Mauritania (corrispondenti alla Tunisia e in parte alla Libia, all'Algeria e al Marocco), ma in particolare le prime due, si mostrano produttive in modo originale nella letteratura, nel pensiero, nell'arte.

243. Roma, Via Appia. Sarcofago: battaglia contro i Galati (part.). Circa 160-170. Roma, Museo Capitolino. Marmo di Carrara. A. m 1,25; L. m 2,11.

244. *Roma, Tempio di Adriano. Frammento di rilievo: due Province romane. 139-145. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori. Marmo. A. dello zoccolo m 2,08; A. delle figure m 1,51.*

Tutto quanto proviene da queste province, orientali e occidentali, non ha però affatto carattere "provinciale". Questo termine va riservato alla produzione dei territori attraversati dal Danubio e a quelli occidentali, dalla Britannia alle Gallie e all'Italia settentrionale sino all'arco appenninico. Specialmente le province dell'Oriente ellenistico hanno un forte nesso con Roma e di là vengono spesso gli impulsi culturali più vivaci, e anche gli uomini politici, i funzionari, i militari più attivi.
È una situazione che prelude a quella che poi determinerà la *Constitutio Antoniniana* di Caracalla, nel 212, cioè la legge con la quale a tutti i provinciali venne concessa la cittadinanza romana, con l'intento di rinsaldare l'unità dell'impero.
Questo processo di compenetrazione delle province con Roma si accentua nell'età degli Antonini, tanto che dopo questo tempo sarebbe impossibile considerare l'arte romana dal solo angolo visuale di Roma. La trasformazione storica che adesso ha inizio sfocerà, dopo un secolo e mezzo, nel trasferimento del centro di potere dalla vecchia Roma alla "Nuova Roma", Costantinopoli (fondazione nel 324, inaugurazione nel 330). Per il momento è ancora a Roma il centro del potere; ma gli imperatori non si sentono più gli eredi della politica di Alessandro. Il loro punto di riferimento è Augusto.

Come abbiamo detto, il criterio col quale si sperò di aver risolto il grave problema della successione di un potere che non si volle mai ammettere esplicitamente come monarchico, fu quello della adozione. Esso ebbe effetto da Nerva a Marco Aurelio. Le discendenze sono piuttosto complicate. Traiano adottò in punto di morte Adriano, suo lontano parente; e fu una adozione discussa. La Diva Matidia, alla quale Adriano elevò, come abbiamo visto, un tempio, aveva avuto due mariti: dal primo le era nata Vibia Sabina, sposa di Adriano; dal secondo Rupilia Faustina. Questa ebbe, dal marito Annius Verus, un figlio dello stesso nome e una figlia, Faustina maggiore, che sposò Hadrianus Antoninus, soprannominato Pius, nato nell'86, che fu adottato da Adriano e gli successe nel 138. Un fratello di Faustina maggiore, che si chiamava Annius Verus come il padre, sposò Domitia Lucilla, anch'essa al suo secondo matrimonio, e da queste nozze nacque, nel 121, Marco Aurelio Antonino, che sposò la figlia di Antonino Pio, Anna Galeria Faustina (Faustina minore). Marco era, d'altra parte, anche nipote di Faustina maggiore, la moglie di Antonino Pio. La figlia di Marco sposò Lucius Aurelius Verus (n. 130), figlio di L. Aelius Caesar, che a sua volta era stato, anch'esso, figlio adottivo di Adriano: Marco divise con Lucio il principato, iniziato nel 161 alla morte di Antonino Pio. Alla morte di Marco, nel 180, la successione andrà, invece e purtroppo, al figlio L. Aurelius Commodus, nato nel 161, unico maschio sopravvissuto di una numerosa figliolanza nella quale prevalevano le femmine. Fu questa famiglia dalle intricate parentele che resse l'impero dal 138 al 192, il cinquantennio nel quale si maturò la prima crisi dell'impero e anche la prima crisi nell'arte della forma tradizionale ellenistico-romana.

Quasi simbolo dell'accresciuto legame con le province è il fatto che tra i non molti resti monumentali del tempo di Antonino Pio si debbano menzionare per primi i rilievi con personificazione appunto delle Province, provenienti dal tempio del Divo Adriano, dedicato nel 145. Del tempio stesso si vedono ancora undici delle originarie tredici colonne di un fianco sulla Piazza di Pietra, nel centro di Roma. Le figure delle Province dovettero probabilmente ornare uno zoccolo sul quale posavano

le semicolonne che ornavano all'interno le pareti della cella del tempio, che aveva copertura a volta con una luce di circa 17 metri. Le figure delle Province, corrispondenti ai plinti, acquistavano quasi un valore simbolico di "sostegni dell'edificio imperiale", il che corrisponde al concetto invalso in quel tempo, che è espresso anche dal fatto che nelle figure manca ogni accenno alla sottomissione. Stilisticamente prevale ancora in esse un classicismo generico e non vi è alcun tentativo di caratterizzare le varie personificazioni con tratti somatici caratteristici delle varie genti. Ma il colorismo adrianeo si accentua mediante il forte solco di contorno che stacca ogni figura dal fondo neutro e l'uso del trapano corrente. (In tutto sono state recuperate 20 figure, delle quali 3 a Napoli, 2 nella villa Doria Pamphili e altre 2 a Palazzo Odescalchi, una a Palazzo Farnese, una al Laterano, oltre alle 7, più note, nel cortile del Palazzo dei Conservatori e altre 4 perdute.)

Anche le architetture, testimoniate dalle monete, come due templi rotondi, quello di Cibele e quello di Bacco al Foro Romano, confermano uno sviluppo in direzione della nuova architettura romana iniziata al tempo di Nerone, anche se con una ripresa di grazie ornamentali ellenistiche.

I ritratti di questo tempo, come quelli di Lucio Vero o di Marco Aurelio giovane, accentuano la levigatezza vellutata delle parti nude già invalsa sotto Adriano, tipica per certe officine di scultori microasiatici, e il fresco colorismo dei capelli, delle barbe, e del panneggio. Invece nel rilievo con l'apoteosi di Sabina, nonostante i numerosi restauri (tra i quali quasi tutta la testa di Adriano e del suo accompagnatore) il classicismo adrianeo è interamente sulla linea della tradizione delle officine attiche. L'iconografia stessa è di tipo greco, anche se il concetto dell'apoteosi era profondamente radicato, da tempo, nella cultura romana. La figura alata che porta in alto, al disopra del rogo e della figura giovanile che personifica il Campo Marzio, la defunta Sabina, assomiglia a una Nike; anche la divisione diagonale della composizione ha ritmo classicheggiante. Ma l'intento di rappresentare plasticamente un avvenimento tutto simbolico, irreale, lontano dalla tematica di una puntuale documentazione storica preferita sino ad allora dall'arte onoraria romana, indica un mutamento

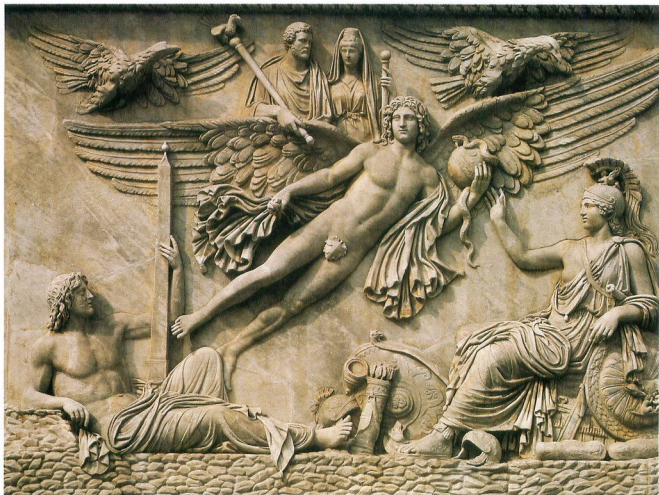
245. Roma, Foro Romano. Ritratto giovanile di Marco Aurelio. 147 circa. Roma, Antiquarium del Foro. Marmo. A. m 0,27.

246. Roma. Frammento d'altorilievo: ritratto di Lucio Vero. 161-169. Roma, Museo Nazionale. Marmo. A. m 0,27.

247. Roma. L'apoteosi di Sabina. 136-138. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori. Marmo. A. m 2,68; L. m 2,10. La figura alata che porta in alto la defunta Sabina assomiglia a una Nike.

concettuale e l'inizio di una tendenza verso il simbolo metafisico, che andrà rafforzandosi negli anni seguenti.

LA COLONNA DI ANTONINO PIO

Un'altra scena di apoteosi seguirà, a distanza di circa venticinque anni, sulla base della colonna onoraria innalzata alla memoria di Antonino Pio dai suoi successori Marco e Lucio. La colonna sorgeva in Campo Marzio (più o meno dove oggi sorge l'obelisco di Montecitorio, che era stato eretto da Augusto come gnomone di una grande meridiana). Era una colonna monolitica di granito rosso, senza decorazioni, sormontata dalla statua dell'imperatore con gli attributi di Giove. Antonino solo è nominato nella iscrizione dedicatoria; ma sul rilievo l'apoteosi riunisce l'imperatore e la moglie Faustina, defunta venti anni prima. L'elemento simbolico, pertanto, si accentua. La figura alata, interpretata come *Aeternitas,* femminile nel rilievo di Sabina, è qui maschile e da interpretarsi come *Aion*, personificazione del tempo assoluto (in ciò diverso da *Chronos,* il tempo in rapporto alla vita umana) già nel pensiero classico (Plat., *Timeo*, 37). Ma qui probabilmente si trovava già posta, in connessione con religioni misteriosofiche orientali, come attributo della divinità suprema o addirittura come essere supremo, primordiale ed eterno: il tempo sempre rinnovantesi.
Stilisticamente, nell'apparente somiglianza col rilievo più antico vi sono delle differenze significative. Di contro alla fissità che degrada a meri oggetti le figure simboliche sedute in basso (Roma e *Campus Martius*), il grande genio alato contiene in se stesso una spinta al suo moto ascendente, tanto che sembra quasi avvertirsi il grande ma silenzioso impeto delle ali fra lo stormire delle aquile al di sopra. Piccoli accorgimenti compositivi fanno uscire la composizione dal suo apparente classicismo: il fatto che l'ala sinistra superi lo spigolo del fondo, e così pure che lo scudo della figura di Roma sporga fuori dal contorno, e il panneggio oltrepassi in basso l'orlo della base, sono tutti accenni di un fermento di espressione più ricca di movimento e di colore che rompe gli schemi classicistici. Nei lati minori della stessa base, infatti, a queste nuove tendenze artistiche viene lasciato più libero corso nella rappresentazione di un

248. *Roma, Piazza di Montecitorio. Base della Colonna di Antonino Pio: apoteosi di Antonino e di Faustina. 160-161. Vaticano, Cortile della Pigna. Marmo. A. m 2,72; L. m 3,38. Il grande genio alato contiene in se stesso una spinta al suo moto ascendente, tanto che sembra quasi avvertirsi il grande ma silenzioso impeto delle ali tra lo stormire delle aquile al di sopra.*

carosello di figure a cavallo. Queste rappresentano la *decursio*, antichissimo rito d'onore, che consisteva nel circoscrivere per tre volte il rogo funebre o il tumulo sepolcrale, da parte degli armati a cavallo (in questo caso i Pretoriani), seguito da parate, corse, o fantasie di combattimenti da parte dei soldati appiedati. Un accenno a questa seconda parte della cerimonia è da vedersi nel gruppo di figure in piedi al centro del carosello. Il modo come questo è raffigurato, sembra quasi una traduzione ad alto rilievo della corsa nel circo sopra il rilievo col ritratto di due coniugi già visto nel capitolo precedente o di un rilievo conservato a Foligno, con corse di cavalli, anch'esso di arte plebea. Sono appunto i modi dell'arte plebea, fondamento del rilievo storico romano, che qui si riaffacciano in una elaborazione formale del tutto nuova, violentemente chiaroscurale, di gusto barocco. Accade, sulla base di questo monumento, ciò che vediamo tante volte accadere nella pittura del primo Rinascimento sulle predelle che sorreggono le grandi pale d'altare: che nelle par-

ti secondarie, appunto le predelle, l'artista esprime più liberamente le novità di una problematica artistica che si sta trasformando e che potrebbe tuttora, con le sue innovazioni, urtare contro il conformismo del committente ufficiale.

Alla stessa coppia imperiale, votato dapprima da Antonino alla sola Faustina, rimase dedicato il tempio che ancora in parte si conserva affacciato sul Foro Romano.

Quel gusto per il forte colorismo, risolto con virtuosismi tecnici che trattano il marmo come una materia plastica, si trova espresso in molti ritratti: da quello di uno sconosciuto Volcacius Myropnous, di Ostia, ancora del tempo di Antonino Pio, a quello di Commodo giovane e a quello degli anni della sua successione, quando somiglia a un contemporaneo di Luigi Filippo, e ancora a quello dello stesso Commodo nei suoi ultimi anni, in aspetto di Ercole, ormai tutto preso nella sua follia politico-religiosa. Questo busto, trovato sull'Esquilino in ambienti prospicienti i

249. Roma. Base della Colonna di Antonino Pio: cavalcata.
È qui rappresentata la decursio, antichissimo rito d'onore che consisteva nel circoscrivere per tre volte il rogo funebre o il tumulo sepolcrale da parte degli armati a cavallo.

250. *Rilievo: corse nel circo (calco). 180-190. Foligno, Museo Archeologico. Calco: Roma, Museo della Civiltà Romana.*

giardini imperiali, è databile attorno al 190. Commodo non aveva ancora trrent'anni. La sua raffigurazione come Eracle, con in mano i pomi delle Esperidi, la base con scudo amazonico, cornucopie incrociate sul globo con la fascia zodiacale (sulla quale sono indicati segni particolari) e le Vittorie (una è perduta) inginocchiate ai lati, tutto concorre programmaticamente alla glorificazione di Commodo, che sulle monete si faceva chiamare pio, felice, pacificatore del mondo, invitto, Ercole romano amazonio, esuberantissimo di ogni virtù, oltre all'elenco dei suoi appellativi militari. A questa barocca fantasia di esaltazione corrisponde

il gusto tutto barocco di questa raffinata scultura. Eseguito in marmo greco, la base in alabastro orientale, lucidato nelle parti nude mentre i capelli erano forse dorati, il busto sembra librarsi come un'apparizione sopra al fragile supporto (che nasconde un robusto piede unito al busto). Ideologicamente e formalmente siamo ben lontani dalla purezza stilistica dell'arte greca anche nelle sue mondane raffinatezze ellenistiche dalle quali pur discende (e lo scultore sarà stato probabilmente un microasiatico). Torbide esuberanze che hanno la loro radice nel pensiero escatologico delle filosofie religiose e misticizzanti infiltratesi in Roma

dall'Oriente, hanno ormai impresso un indirizzo irrazionalistico alla cultura; e all'arte questi aspetti che colpiscono la fantasia con insolite soluzioni formali.

Con le tendenze artistiche ora notate, le decorazioni in stucco vengono in questo tempo particolarmente apprezzate e lo stucco viene trattato con grande fluidità e leggerezza, quasi con il pennello. L'uso del pennello è reso plausibile dal probabile impiego, nella preparazione dello stucco, della stessa *cera punica* che serviva da medium alla pittura parietale e che permetteva alla pittura a fresco sia una fluidità da acquerello sia una corposità che forma spessore.

251. Roma, Foro Romano. Tempio di Antonino e Faustina. 150 circa. Marmo.

Pagine seguenti:
252. Ostia, necropoli dell'Isola Sacra. Ritratto di C. Volcacius Myropnous. 160 circa. Ostia, Museo. Marmo. A. dell'intero busto m 0,55.

253. Lazio, Villa nei pressi di Lanuvio. Busto di Commodo giovane. 176 circa. Roma, Museo Capitolino. Marmo. A. compresa la base m 0,72.

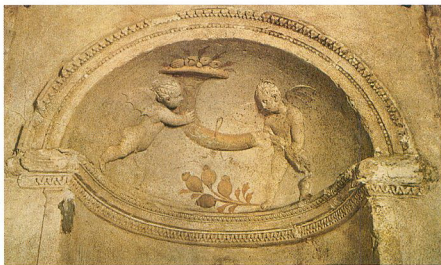
LA PITTURA

Nella pittura, distrutti ormai i sistemi tradizionali della decorazione parietale (e vedremo più avanti in quale direzione) continuano ancora a ripetersi alcuni motivi di ville marine (casa sotto San Sebastiano sull'Appia) di ormai lontana ascendenza, ma con nuove ricerche prospettiche, che ne accentuano l'ariosità. In generale, tuttavia, vi è una tendenza alla semplificazione dei motivi ornamentali e anche, spesso, una certa grossolanità artigiana, che porta a isolare i singoli motivi. Ciò facilita il lavoro, perché rende più agevole l'impiego variato dell'uno o dell'altro soggetto; ma ha anche un valore ornamentale accresciuto, di immediatezza di effetto, di facile lettura. Isolare un motivo ne accresce l'efficacia, come sanno i grafici moderni esperti in disegni pubblicitari. Anche nei pavimenti a mosaico si hanno le medesime tendenze; e proprio da esse consegue il distacco dalla imitazione di cartoni pittorici e il costituirsi e svilupparsi di un particolare stile da mosaico pavimentale.

L'architettura in mattoni scoperti, che aveva avuto il suo trionfo in età traianea e adrianea, continua nelle costruzioni sepolcrali, nelle case a più appartamenti, nei magazzini e nei grandi empori di vendita, dei quali abbiamo esempi magnifici a Ostia. Talora si inserisce anche qui una sobria policromia, ottenuta con l'alternarsi di cotto e di pietra pomice. Le forme, in queste architetture minori, si mantengono semplici e l'effetto è affidato soprattutto alla giustezza dei rapporti di proporzioni fra le strutture e i pieni e i vuoti nelle pareti esterne. Quanto questi modi interes-

254. Roma. Ritratto di Commodo. Circa 180. Vaticano. Museo Pio Clementino, Sala dei busti. Marmo. A. m 0,44.

255. Roma, Esquilino. Busto di Commodo in aspetto di Ercole. 190 circa. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori. Marmo. A. m 1,18. Raffinata scultura di gusto barocco, in marmo greco su base di alabastro.

256. Roma, necropoli delle Grotte Vaticane, tomba dei Valeri. Decorazione di una nicchia. 160 circa. Stucco.

sassero ancora gli architetti del Rinascimento, lo dimostrano i molti disegni che ci restano e che sono talora veri e propri rilievi misurati. Essi vanno da Baldassarre Peruzzi (1481-1536) ai Sangallo (Giuliano 1445-1516, Antonio 1455-1534, Antonio il Giovane 1483-1546). Anche la tomba di Annia Regilla, moglie di un uomo straordinariamente ricco come fu Erode Attico, mostra questa sobria compostezza di forme.

I SARCOFAGI

Sui sarcofagi, invece, si sviluppa una scultura di grande vivacità, in parte con derivazione da modelli ellenistici, e particolarmente dell'arte di Pergamo. Questi prevalgono per le composizioni di battaglie contro Barbari, genericamente indicati come Galati, o con adattamenti di "cartoni" più antichi alla moda del tempo nelle pettinature e in qualche altro particolare, come in un sarcofago con la storia di Alcesti al Museo Vaticano. Il mito di Alcesti, la sposa che sceglie di morire in luogo del marito e che da Eracle viene riportata al mondo dei vivi, diffuso nella versione del dramma di Euripide, era particolarmente adatto al simbolismo funerario, sia come esaltazione della fedeltà coniugale, sia come simbolo di un'altra vita dopo la morte, premio agli iniziati alle religioni dei misteri. Lo troveremo ancora alla metà del IV secolo nel sepolcro della Via Latina insieme a soggetti cristiani (cfr. in questa stessa collana, A. Grabar, *L'arte paleocristiana*).

Ma accanto all'iconografia generica della battaglia contro i Barbari, si sviluppa, negli anni Ottanta e Novanta del secolo, un nuovo tipo, specificatamente romano, di sarcofago monumentale con scene di battaglia nelle quali i combattenti sono esplicitamente caratterizzati come Romani da un lato e come Barbari di popolazioni dei confini settentrionali dell'impero, anche se poi non meglio specificati se Marcomanni, Celti, Quadi o

257. Roma, Casa sotto la basilica di San Sebastiano sulla Via Appia. Decorazione parietale (part.): ville in riva al mare. 180 circa. Affresco. L. m 1,04.

Roxolani. Uno dei maggiori esempi di questo genere è il sarcofago proveniente da Portonaccio sulla Via Casilina (Museo Nazionale Romano), nel quale è da supporsi fosse stato deposto qualche comandante delle guerre del tempo di Marco Aurelio. Il fatto che in tanto ricco e accurato lavoro solo la testa del protagonista sia rimasta non eseguita dimostra che anche in questo caso si trattava di un pezzo di serie, da rifinirsi col ritratto del defunto per il quale sarebbe stato acquistato.
Questo sarcofago (insieme ad alcuni altri: Roma, Giustiniani; Frascati, Villa Taverna; Perugia) è da porsi in connessione con l'officina che operava negli stessi anni alla Colonna Antonina; ma mostra maggiore finezza nell'esecuzione e maggiore qualità nella composizione delle scene, alternate e intrecciate tra loro con eleganza, con una ricerca di spazialità che trova soddisfazione nel superare ogni difficoltà tecnica. Le figure di Barbari prigionieri in attitudine dolente sono ancora un retaggio dell'età traianea, con una più accentuata pateticità, che corrisponde all'accresciuta tendenza coloristica. Cade a questo proposito opportuna un'osservazione, che non è ancora stata sviluppata in qualche ricerca sistematica, e cioè che il primo apparire di elementi espressivi patetici nella scultura di età romana esprimenti dolore non fisico, ma angoscia dell'animo, si ha nella produzione plebea della provincia norditaliana e galloromana, estesa poi alla Pannonia. L'osservazione ha un qualche interesse generale a causa del prevalere dell'espressione di sofferenza spirituale che si avrà nella ritrattistica del III secolo, e che investirà persino il ritratto infantile.

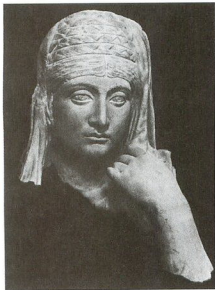
MARCO AURELIO

Gli imperatori Adriano e Antonino Pio avevano potuto reggere l'impero con una accorta e vigile azione diplomatica. Ma al tempo di Marco Aurelio (che si era associato subito al potere Lucio Vero) la pressione sui con-

259. Ostia, necropoli dell'Isola Sacra. Soffitto di una tomba (part.): Mercurio. Circa 150. Ostia, Museo. Affresco.

fini orientali e poi settentrionali era divenuta così forte, che non sarebbe stato possibile non ricorrere alla guerra senza andare incontro al pericolo di vedersi spezzare la cerniera che teneva insieme le parti occidentali e quelle orientali dell'impero, e che risiedeva nell'area danubiana, dal Noricum alla Pannonia e alla Moesia, contro le quali premevano le tribù sarmatiche. A Oriente l'impero parthico, che era sempre stato, unico, in grado di tener testa ai Romani, contendeva la supremazia romana in Armenia e rendeva insicure le vie del traffico verso l'interno dell'Asia.
Quanto queste fossero divenute importanti lo dimostra la notizia che per il 166 registrano gli annali cinesi di una ambasciata di Ngan-toun (o Anttoun), cioè Marcus Antoninus, proveniente dall'Amman. Le fonti romane ignorano tale fatto, e si trattava, più probabilmente, di mercanti; tanto è vero che i doni che essi recarono, avorio, corna di rinoceronte e gusci di tartaruga, erano certo stati acquistati in viaggio. Questa penetrazione nell'Estremo Oriente era favorita dalla recente scoperta della regolarità dei venti detti monsoni. Marco odiava la guerra; ma quando la ragione di stato sembrava imporla, egli si sobbarcò a essa e alle fatiche del campo con l'alto senso del dovere che ispirò ogni sua azione.

La filosofia non era un ornamento per lui, in questo assai più profondo di uno dei suoi maestri, M. Cornelius Fronto, il cui carteggio con Marco e con Lucio ci è conservato. Per Marco, la filosofia stoica era divenuta religione. Una religione umanissima nella quale la ragione, emanazione divina, era il metro comune di tutti gli uomini dabbene, anche se di condizione e razza diverse, naturalmente attratti attraverso di essa gli uni verso gli altri, appartenendo tutti alla stessa famiglia umana. La legge morale, compresa come legge divina, è di per se stessa un atto religioso; ed essa, nell'esplicarsi, è ricompensa a se stessa, e deve essere praticata senza al-

258. Ostia, Casa dalle volte dipinte, Soffitto di una camera. 130 circa. Affresco.

260. Roma, necropoli delle Grotte Vaticane, tomba dei Valeri. Testa di stucco. Circa 160. Stucco bianco. A. della testa: m 0,12.

cuna speranza o timore di premio, né in questa né in altra vita, ma solo per la contentezza che prova l'uomo nel seguire il sentimento del dovere secondo la propria natura di essere ragionevole e la generale legge del mondo e di Dio. Questi sentimenti sono più volte espressi nelle *Memorie* (p.e. XII, 29 e altrove) di Marco Aurelio, redatte in greco, la lingua filosofica; diario spirituale scritto per controllo e orientamento di se stesso come indica il titolo originale: Τά εiς ἕαυτόν. È questo uno dei più alti documenti di vero umanesimo e di dolorosa esperienza di una vita sacrificata al dovere, che mai siano stati scritti. "Ancora un poco e son morto e tutto è finito. Se ciò che fò ora è conforme alla natura di un essere intelligente, socievole e avente le stesse leggi che ha il Dio, che cerco io di più?" (VIII, II, 1-2). L'ansia religiosa che circola in ogni pagina delle *Memorie* è al tempo stesso un segno tipico del suo tempo: bastava che essa non fosse più sorretta da una così ferma disciplina razionale per trasformarsi in superstizione e in disponibilità per ogni specie di rito magico e di abbandono all'irrazionale. Il che avvenne in pieno con Commodo.

Nella guerra in Oriente è Lucio Vero che ha il comando supremo, ma la condotta della guerra è in mano di valenti generali. Due armate entrano in Mesopotamia nel 165, attraversano l'Eufrate puntando verso Dura, sull'Europo, giungono al Tigri e occupano Seleucia e Ctesifonte, dove viene distrutto il palazzo reale. Lucio assume il titolo di "Parthicus Maximus". Già mentre la guerra volgeva alla fine, Lucio scriveva a Frontone chiedendogli di accingersi a redigerne la storia e di soffermarsi specialmente sulla mancanza di successo fino al suo arrivo ponendo in "evidenza cristallina" quanto i Parthi avessero avuto la superiorità in precedenza (Frontone, *Ad Verum imp.* II, 3 – ed. Haines, II, pp. 194 ss.). Troviamo, in questo atteggiamento di Lucio, il fondamento di quel clima che spingeva, nello stesso momento, il brillante scrittore Luciano alla sferzante rappresentazione del suo *Come si deve scrivere la storia,* rivolta contro gli adulatori che paragonano "il capitano nostro ad Achille e il re dei Persiani a Tersite senza accorgersi che il loro Achille sarebbe riuscito più eccellente se in luogo di Tersite avesse avuto di contro Ettore" e che, "senza pudore", scrivono che "all'Europo morirono dei nemici trecentosettantamiladuecen-

tosei e dei Romani due soli e nove feriti" (Luciano, *Quomodo hist. est conscrib.*, XX, 3). Vediamo qui farsi avanti quella mentalità di disprezzo dell'avversario che dominerà le scene scolpite sulla Colonna Antonina a differenza di quelle della Colonna Traiana e che annullerà, ormai per secoli, quello spirito di tolleranza e di giustizia ancor così vivo in Marco Aurelio stesso e che era l'eredità della *paideia* greca.

Nel 166 le città di Carrhae e di Dura sono costituite in colonia romana e il controllo dell'Armenia è assicurato. Il 12 ottobre di quello stesso anno, dopo cinque anni di una dispendiosa guerra, i due imperatori celebrarono il trionfo. Su proposta di Lucio, i due figli di Marco, Commodo di cinque anni e Annio Vero di tre, ricevono il titolo di Cesari. Da mezzo secolo i cittadini romani non avevano più assistito a un trionfo; e l'ultimo era stato celebrato per un imperatore morto, Traiano.

LE PRIME PRESSIONI DEI POPOLI BARBARI

Ma già alla fine del 166 o agli inizi del 167 avviene la prima invasione dei popoli nordici che iniziano la fase delle loro migrazioni: seimila Longobardi e Obi penetrano nella Pannonia Superiore e sono respinti. Segue un attacco alle miniere d'oro della Dacia. E dietro di essi avanzano i Marcomanni e i Quadi, che in realtà rappresentano una grande coalizione di varie stirpi germaniche guidate da Ballomar, re dei Marcomanni.

Dall'Oriente l'esercito riporta un'epidemia, che si spande via via in ognuna delle sue tappe, fino a Roma, con mortalità altissime. Non sappiamo se si trattasse di tifo petecchiale, di vaiolo o propriamente di peste. Anche il grande medico Galeno viene a Roma, ma ritorna dopo breve tempo a Pergamo. È tipico per l'accrescersi delle superstizioni in questo periodo il fatto che all'epidemia furono subito trovate motivazioni magico-religiose. Impostori vari non mancarono di approfittare tanto a Roma che nelle lontane province orientali. Per soddisfare l'opinione pubblica, l'urbe venne purificata da parte di sacerdoti di ogni religione. Marco (IX, 2) scrive: "È peste la corruzione della mente ancor più che lo infettarsi e corrompersi di quest'aria che ci circonda. L'una è peste degli animali in quello che hanno di animale; l'altra è peste degli uomini in quello che li fa uomini". Lucio intanto, nella sua villa sulla Via Clodia, dà feste stra-

261. Roma. Mosaico pavimentale: Menade. Fine del II-inizio del III secolo. Roma, Museo Nazionale. Marmo. A. m 1,40; L. m 1,40.

vaganti, circondato da uno stuolo di attori portati dalla Siria e da Alessandria. "Sembrava che avesse vinto una guerra contro il teatro", dirà poi uno storico (*Vita Veri,* VIII, 6-11).
Tipico esempio dei tempi è la storia di Glykon, supposta reincarnazione di Asclepio, al quale si praticò culto in Paflagonia, in Dacia e in Moesia e forse in Roma stessa dall'età di Antonino Pio. Si istituirono misteri con rappresentazioni sacre e nell'agorà della città di Parium si mostrava il suo cenotafio e la statua di culto (Atenagora, 26). Il culto e l'oracolo furono opera di un mistificatore, un certo Alessandro, nella città di Abonoteichos. Uomo di bellissimo aspetto e di versatile ingegno, si vantava discepolo di Apollonio di Tyana e riuscì a dare la propria giovane figlia in sposa al già anziano proconsole d'Asia, Rutilianus, che lo protesse in varie occasioni e anche quando le sue truffe e le sue ribalderie giunsero quasi alla sedizione. Alessandro si servì, per creare l'oracolo di Glykon, di un grosso serpente addomesticato portato da Pella in Macedonia, al quale aveva adattato una mobile testa quasi umana, di stoffa dipinta e crini di cavallo. In tale aspetto questa improvvisata divinità aveva qualche somiglianza con la assai diffusa ipostasi di Khnum, il dio creatore della tarda mitologia egiziana che si presenta, su molte gemme gnostiche, come un serpente a testa di leone. Nonostante che l'illuminista Luciano di Samosata avesse a più riprese smascherato il falso profeta come un volgare truffatore (Luciano, *Alexander Pseudomantis,* 13-19) il culto di Glykon durò circa un secolo e la sua immagine fu posta sulle monete. A Tomis ne è stata scoperta una in marmo.

LA SPEDIZIONE CONTRO I MARCOMANNI E I QUADI

Nella primavera del 168 entrambi gli imperatori partono per la spedizione contro i Marcomanni e i Quadi e pongono il campo ad Aquileia. Mentre Marco insiste sulla necessità di partecipare personalmente alla condotta della guerra, Lucio vuol rientrare a Roma e sulla via presso Altinum perisce in un incidente. Dopo la sua morte, il comando militare viene affidato a Tiberio Claudio Pompeiano, nativo di Antiochia in Siria, di rango equestre, da due anni governatore della Pannonia Inferiore. Pompeiano sposò poi la vedova di Lucio, Lucilla, figlia di Marco. Qua-

262. Ostia, necropoli di Porta Laurentina. Tombe del I secolo. 50 circa. Laterizi.

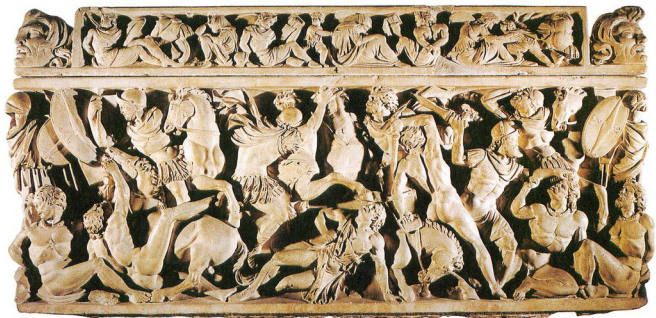
le genero dell'imperatore, rimasto solo al governo, e comandante della guerra che da allora fu a più riprese combattuta, lo vediamo raffigurato all'immediato seguito dell'imperatore in tutti i monumenti di scultura dei quali ora dobbiamo occuparci.
L'estendersi degli attacchi anche su altri fronti del confine imperiale, una penetrazione di Barbari in Italia fino a Verona, l'aggravarsi della situazione finanziaria (che spinge Marco a porre all'asta, nei Mercati Traianei, vesti preziose, vasellame, statue e pitture di proprietà imperiale per non dover ricorrere a nuove imposte), e l'incessante pressione sui paesi danubiani, risolsero l'imperatore a organizzare una grande spedizione con il programma di costituire una nuova provincia al di là della Dacia. Dal 171 al 173 Marco Aurelio stette personalmente nel campo legionario di Carnuntum presso Vienna. Nel 174 Marcomanni e Quadi erano vinti, e si poteva procedere più speditamente contro i Sarmati, probabilmente partendo dalla base di Aquincum (presso Budapest). Una insurrezione scoppiata in Oriente e guidata da Avidius Cassius, il valoroso generale delle guerre parthiche, al quale erano stati conferiti poteri amplissimi dopo una sua fortunata spedizione contro una sedizione in Egitto, costrinse Marco Aurelio a recarsi nella Siria, accompagnato da Faustina. Per quanto al suo arrivo l'insurrezione fosse stata abbattuta dall'intervento del governatore della Cappadocia, Marco rimase in Oriente sino al 176. Sulla via del ritorno muore Faustina. A Roma, il 12 dicembre, Marco insieme a Commodo, fatto compartecipe al potere, celebra il secondo trionfo e al tempo stesso il suo ritorno nella capitale dopo otto anni di assenza.
Nuove difficoltà sul fronte danubiano ricondurranno poi Marco al campo di Carnuntum, dove il 17 marzo del 180 cadde vittima di un'epidemia.

263. *Firenze. Antonio da Sangallo il Giovane (1483-1546). Schizzo, dalla tomba di Annia Regilla. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni. Inchiostro su carta.*

Ci siamo soffermati più del consueto sulla cronaca degli anni di Marco, perché con essa sono connessi i problemi di interpretazione e di cronologia delle sculture di soggetto storico che rappresentano in Roma la documentazione dell'arte dell'età degli Antonini e al tempo stesso una svolta di fondamentale importanza nel linguaggio formale dell'arte romana.

264. Roma, Via Appia. Tomba di Annia Regilla. 160-161. Laterizi. L. m 8; Pr. 8 m ca.

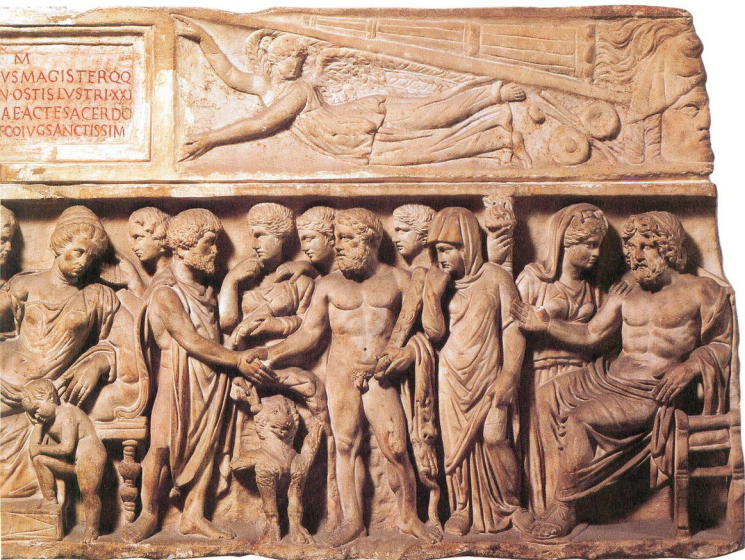
Fuori di Roma, nelle province, il monumento di scultura più importante di questo periodo era il grande fregio che celebrava, dalla adozione di Antonino Pio alle vittorie parthiche di Lucio Vero, i fasti degli Antonini, a Efeso. Il fregio, con figure ad altorilievo, grandi al vero, non ci è giunto nella sua originaria composizione. Come il grande fregio traianeo, del quale costituisce l'unico parallelo, fu reimpiegato in età tarda (a chiudere il bacino di un ninfeo adattato alla fronte di quel gioiello di architettura che era la biblioteca-*herôon* di Celso Aquila Polemeano eretta a Efeso nel primo decennio del principato di Adriano). A questo grande fregio (Vienna, Musei) dovettero collaborare vari maestri, uno dei quali, che trattò le scene di battaglia, decisamente innovatore. Anche in questo caso si può notare un contatto formale con le sculture ellenistiche di Pergamo; ma d'altra parte questo lo si potrebbe dire un continuatore del "Maestro delle Imprese di Traiano" per la maggiore libertà spaziale, l'impeto delle figure, la novità delle invenzioni iconografiche. Da notarsi, soprattutto, una predilezione per l'impostazione obliqua delle figure sia muovendole dal fondo verso lo spettatore, sia dallo spettatore verso il fondo, il forte colorismo, il sobrio uso del trapano (limitato quasi esclusi-

vamente alle capigliature), benché questo strumento si trovi correntemente usato dalle maestranze di Efeso sin nei primi monumenti dei tempi di Adriano.

Queste osservazioni vanno tenute presenti nell'affrontare uno dei più discussi problemi della scultura romana di questi tempi, quello relativo a tre rilievi conservati nella scalinata del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, e a otto rilievi delle stesse dimensioni, inseriti sull'attico dell'Arco di Costantino. Benché in questi la testa dell'imperatore sia stata sostituita (prima con quella di Costantino e poi con teste di restauro), la presenza in tutte nell'immediato seguito dell'imperatore di uno stesso personaggio nel quale si può identificare Tiberio Claudio Pompeiano, ci assicura l'appartenenza degli undici rilievi a uno o più monumenti in onore di Marco Aurelio. Le discussioni hanno avuto come argomento soprattutto la originaria destinazione di questi rilievi, il tipo e la ubicazione dei monumenti architettonici che essi ornavano. Queste discussioni più propriamente archeologiche hanno in parte offuscato l'importanza della analisi stilistica e storico-artistica di essi. I tre rilievi del Palazzo dei Conservatori provengono da una chiesa che sorgeva sul Foro Romano là dove era stato eretto un arco onorario a Marco Aurelio per il suo trionfo del 176. La pertinenza a tale arco appare del tutto probabile. Ma gli otto rilievi dell'Arco di Costantino appartengono innegabilmente a una maestranza diversamente diretta ed è perciò sorta la questione se si pos-

265. Roma, Via Appia. Sarcofago: battaglia contro i Galati. Circa 160-170. Roma, Museo Capitolino. Marmo di Carrara. A. m 1,25; L. m 2,11.

266. Ostia. Sarcofago: mito di Alcesti. 161-170. Vaticano, Museo Chiaramonti. Marmo. A. m 0,795; L. m 2,10.

Doppia pagina seguente:
267. Roma, Via Casilina. Sarcofago di un generale di Marco Aurelio: battaglia contro i Barbari. 180-190. Roma, Museo Nazionale. Marmo. A. m 1,50; L. m 2,39.

sano ritenere pertinenti allo stesso arco, oppure se si debba ipotizzare un altro monumento. L'una cosa e l'altra è possibile quanto, per il momento, indimostrabile. E qui non ci interessa. Dal punto di vista della storia della forma artistica interessa soltanto constatare che i soggetti di tutti gli undici rilievi si riferiscono ad avvenimenti databili a dopo la morte di Lucio Vero, e cioè alle guerre contro le popolazioni barbariche nordiche, ma forse non anteriori al trionfo del 176. Altra questione è se sui rilievi fosse stato o no raffigurato Commodo e se, in tal caso, la sua immagine sia stata obliterata dopo la *damnatio memoriae*, proclamata dal Senato subito dopo la sua morte nel 192. La cosa è possibile, anche se le osservazioni in proposito non hanno assoluta evidenza.

Altro problema storico-artistico che ora si pone è di indagare il rapporto fra questa serie di rilievi e la scultura della Colonna Antonina, che nel 193 doveva essere terminata perché abbiamo un documento che assegna in quell'anno al custode del monumento, per costruirsi una casetta, parte del legname che era servito per l'incastellatura.

Ma il fatto saliente per la storia dell'arte è che fra i tre rilievi del Palazzo dei Conservatori e gli otto dell'Arco di Costantino si pone una svolta artistica, che non si limita a un fatto di gusto o di personale tendenza, ma rappresenta effettivamente l'inizio di un diverso modo di concepire, che proseguirà poi sino a una vera e propria rottura della tradizione nella quale noi riconosceremo l'inizio dell'arte tardoantica e pre-medioevale.

268. Roma. Sarcofago di un generale di Marco Aurelio (part.): Barbari prigionieri.

I RILIEVI DEL PALAZZO DEI CONSERVATORI...

La collaborazione di scultori di diversa tendenza allo stesso monumento è possibile. Quello che importa è che i tre rilievi appartengono a una fase artistica tradizionale: gli otto a una nuova.

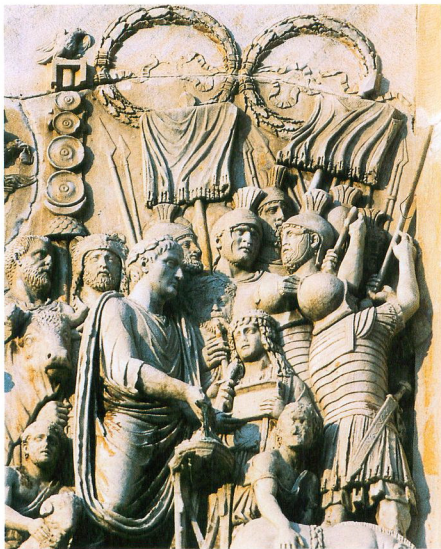
I tre rilievi del Palazzo dei Conservatori rappresentano Marco Aurelio a cavallo che riceve Barbari vinti, Marco Aurelio sul cocchio trionfale (e vi è un vuoto accanto a lui dove avrebbe potuto trovarsi Commodo), Marco Aurelio che sacrifica dinanzi al Tempio Capitolino. Questi soggetti, che si potrebbero designare come *Clementia, Victoria* e *Pietas Augusti,* e che dovettero esser completati da un quarto, hanno una certa correlazione tematica tra loro e una stretta affinità stilistica. Sono rilievi di intonazione ancora classicistica nella composizione e di una plastica sobriamente coloristica, che non si distacca sensibilmente dalla scultura del tempo di Antonino Pio.

...E QUELLI DELL'ARCO DI COSTANTINO

Per valutare la diversità fra i tre rilievi e gli otto dell'Arco di Costantino, si osservi come è stato affrontato e risolto lo stesso tema del sacrificio. Nel rilievo della prima serie la scena è nettamente divisa in due parti, un primo piano compatto di figure disposte per lo più di profilo e un secondo piano di fondo, in rilievo più basso, con ferma e compassata raffigurazione architettonica. Lo schema iconografico è quello tradizionale, disposto in modo che la scena scorra dinanzi allo spettatore. Nel rilievo della seconda serie questo schema viene profondamente modificato. Il corteo è presentato come procedente dal fondo verso lo spettatore; esso avanza da sinistra a destra, oltrepassa la figura dell'imperatore che compie la libagione sacrificale e, descrivendo una curva, rientra verso il fondo. In luogo della solennità ufficiale che esprime l'altro rilievo, vi è qui una realistica confusione della folla che si muove in uno spazio aperto, ottenuta con un numero limitato di figure, raggiungendo però l'effetto di isolare e far risaltare in primo piano la persona dell'imperatore. La tendenza a comporre le figure come se si muovessero dal fondo verso lo spettatore o dal piano nel quale si trova lo spettatore verso il fondo, era tipica dei rilievi antonini di Efeso ispirati, come abbiamo detto, all'arte di Pergamo. Ma qui a Roma il riflesso dei rilievi pergameni è meno sentito e vi è piuttosto qualche adeguamento allo stile narrativo del rilievo storico di estrazione plebea. In altri rilievi

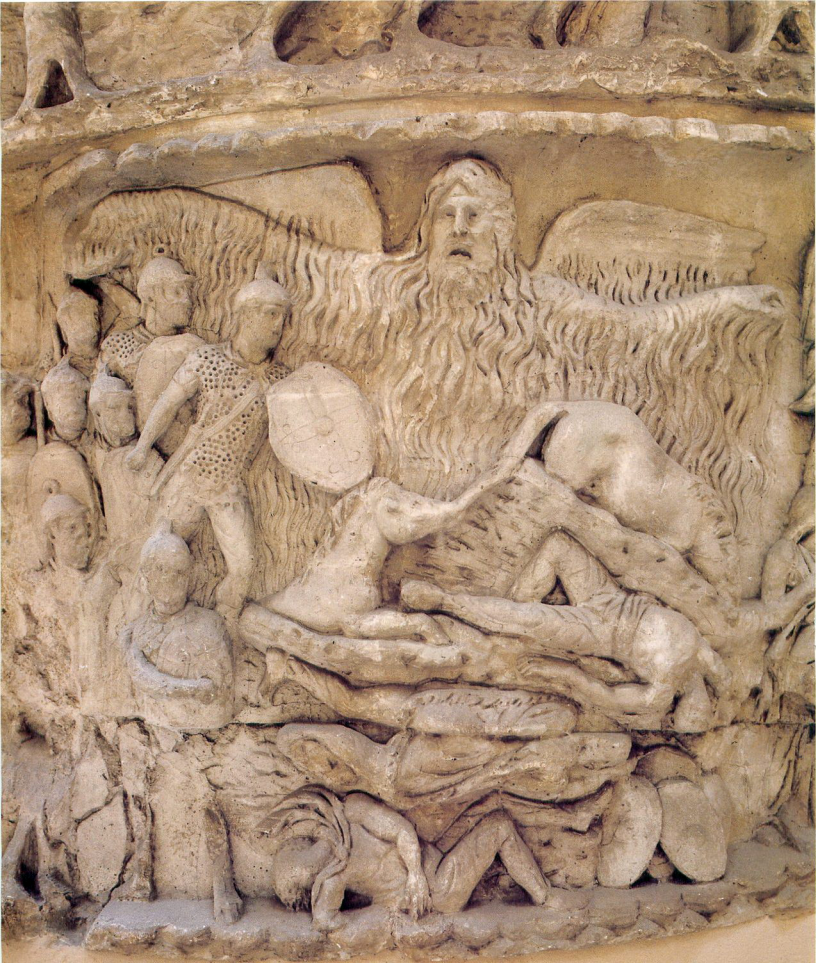
della stessa serie c'è una composizione più equilibrata secondo schemi classici, come nel rilievo (N. VII) con una *Liberalitas* dell'imperatore, diviso in due registri. La posizione quasi frontale dell'imperatore in alto e in particolare la figura del piano inferiore, rivolta di dorso, sono segni di una nuova concezione dello spazio figurativo. Si confronti la scena di analogo soggetto dell'Arco di Traiano a Benevento. In questo rilievo antonino accanto alla figura dell'imperatore rimane il piede di una figura che doveva riempire lo spazio alla sua sinistra. Era stato proposto di interpretare il frammento come resto della figura di Commodo, eliminata in un secondo tempo; ma lo spazio disponibile sembra esiguo per una figura adulta, tenendo conto dell'altezza alla quale arriva la rilavorazione del fondo (ben riconoscibile dall'osservazione sull'originale) che segna il limite oltre il quale esso era stato visibile sin dall'inizio. In quasi tutte le altre composizioni di questa serie di rilievi, anche se la figura dell'imperatore siede o sta di profilo secondo gli schemi compositivi tradizionali, è stato introdotto qualche motivo di vivace movimento verso il fondo o dal fondo verso lo spettatore, in modo che questi non sia più estraneo alla composizione, ma in certo qual modo ne venga a far parte. Questa tendenza si accompagna a un modo di trattare i particolari del rilievo, che è stato detto "illusionistico" nel senso che basa il proprio effetto sopra un'illusione ottica: anziché eseguire una piega del panneggio con un rilievo pari a quello che essa avrebbe in natura, si ottiene il medesimo effetto con un rilievo assai minore, ma affondando i contorni della piega con un'ombra profonda ottenuta con una serie di rotondi fori di trapano posti uno accanto all'altro, oppure con un profondo solco continuo ottenuto con uno strumento che si è convenuto di chiamare "trapano corrente". (Questo strumento è raffigurato sopra un sarcofago del Museo Arcivescovile di Urbino che rappresenta Eutropos, lo scultore titolare del sepolcro, il cui nome è scritto in greco, mentre esegue una testa di leone sopra un sarcofago, assistito da un aiutante che fa girare il trapano, ed è costituito da un ferro a taglio elicoidale mosso da due capi di fune azionati dalle due mani.) Si ottiene, in tal modo, una illusione di effetto plastico assai più marcato di quan-

269. Roma. Monumento di Marco Aurelio. 166-180. Roma, piazza del Campidoglio. Bronzo dorato.
A. totale m 4,24;
A. del cavallo (testa) m 3,52;
L. totale: m 3,87.

270. Efeso. Monumento di Marco Aurelio e di Lucio Vero (part.). 166-170. Vienna, Kunsthistorisches Museum. Marmo.
A. m 2: L. totale m 18 circa.

271. Roma, Chiesa di Santa Martina. Marco Aurelio compie un sacrificio davanti al tempio di Giove sul Campidoglio. 176-180. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori. Marmo. A. m 3,14; L. m 2,10.

272. Roma, monumento di Marco Aurelio. Scena di sacrificio. 180-190. Roma, Arco di Costantino, attico. Marmo. A. m 3,14; L. m 2,10.

to non lo sia effettivamente. Questa tecnica, usata già da tempo in parti secondarie di sculture tradizionali come una maniera più rapida (e quindi più economica), viene impiegata dalle maestranze microasiatiche come un mezzo di espressione stilistica almeno a partire dall'età adrianea. Ancora sobriamente usata nelle capigliature delle figure di alcune lastre del grande fregio di Efeso, diviene, nei rilievi antonini dell'Arco di Costantino, un mezzo di grande effetto, specialmente nelle teste. Questo mezzo, che accresce di molto, ma un po' brutalmente, il pittoricismo affacciatosi anche in Roma in età adrianea e accentuatosi poi al tempo di Antonino Pio, opera nel senso di un distacco dall'oggettivo naturalismo e dalla coesione organica della forma, allo stesso modo che la pittura "a macchia" distrugge il naturalismo ottenuto dalla pittura a tecnica "impressionistica".

273. Roma, monumento di Marco Aurelio. Liberalità di Marco Aurelio, Sottomissione di un capo barbaro. 180-190. Roma, Arco di Costantino, attico. Marmo. A. m 3,14; L. m 2,10.

Dobbiamo dunque riconoscere nei rilievi antonini dell'Arco di Costantino e quindi nell'età di Commodo, sia per il modo di concepire lo spazio figurativo, sia per la tecnica illusionistica del rilievo, una svolta decisiva nell'arte romana, in quanto questo nuovo linguaggio espressivo e formale non rimane un fatto isolato. Esso avrà infatti uno svolgimento accentuando sempre con maggior evidenza il suo carattere illusionistico e di distacco dalla tradizione del naturalismo ellenistico e dalla classica organicità della forma. La via, qui iniziata, conduce direttamente alla definitiva rottura della tradizione antica, che sarà pienamente evidente alla fine del III secolo, nell'età della Tetrarchia.

Di questa così importante svolta artistica noi vorremmo poter spiegare la genesi in entrambe le direzioni che occorre seguire per trasformare la nostra sensazione ottica in storia dell'arte. Non basta, infatti, constatare queste nuove qualità della forma e inserirle nel percorso formale di un'epoca, come aveva già fatto, all'inizio del secolo XX, Alois Riegl. E non basta descriverle e creare una etichetta "Maestro dei rilievi di Marco Aurelio" o come in altro modo la potremmo formulare, che possa servire eventualmente alle classificazioni scolastiche e museali. Occorrerebbe, se fosse possibile, stabilire da un lato le connessioni di officina e il reale processo di produzione; dall'altro, cercare di comprendere il significato interno di questa svolta formale, da intendersi come espressione (o, più esattamente, sovrastruttura) di una determinata situazione storica, etico-sociale.
Per il primo di questi problemi la lacunosità delle serie di materiali non permette di giungere a constatazioni, ma solo di affacciare ipotesi. E la nostra ipotesi è che si debba riconoscere, come dato constatabile, una connessione con i maestri del grande fregio antonino di Efeso eseguito un decennio prima e che qualcuno degli scultori formatosi in quella officina abbia costituito in Roma una maestranza che realizza quest'arte nella quale i modi di Pergamo, passati attraverso Efeso, si mutano in una forma nuova, che partecipa dell'insegnamento lasciato in eredità alle maestranze romane dalla grande scuola traianea. Di questa, infatti, si hanno ancora riflessi nella scorrevolezza del disegno e nell'approfondi-

274. Roma, Piazza Colonna, Colonna Antonina. Miracolo della pioggia (part.). 180-192. Marmo.

275. Roma, Piazza Colonna, Colonna Antonina. Miracolo del fulmine (part.). In questi due episodi compare per la prima volta il miracolo nell'arte dell'antichità.

mento patetico delle espressioni. Si osservino a questo proposito specialmente i particolari del rilievo N. VIII con la sottomissione di un vecchio capo barbaro sorretto da un giovane dalla espressione intensamente dolorosa.

Per l'altra questione, quella del riflesso, in questa svolta artistica, delle mutate condizioni del tempo, non possiamo fare altro, per non inserire qui una troppo lunga digressione, che richiamarci al nesso esistente fra naturalismo e forma organica da un lato e concezione del mondo su fondo razionale, disfacimento della forma organica e astrazione formale dall'altro, in connessione profonda con una tendenza verso l'irrazionalismo e le risoluzioni metafisiche del mondo. Queste connessioni sono state constatate in ogni tempo, nella preistoria, nel Medioevo europeo, nell'età contemporanea. Esse andrebbero più specificatamente esaminate e approfondite. Ma per applicarle al caso che qui ci interessa, cioè all'età di Commodo, basterà richiamare quanto è già stato detto a proposito dell'ansito religioso che sfocia in superstizione già nella prima età antonina e che si accentuerà in modo gravissimo sotto Commodo, col dilagare di sètte misteriosofiche orientali e di attese quotidiane del miracolo. E proprio il miracolo comparirà per la prima volta nell'arte dell'Antichità, e in ben due episodi, sulla Colonna Antonina: il miracolo del fulmine (scena XI) e il miracolo della pioggia (scena XVI).

LA COLONNA ANTONINA

La Colonna Antonina è dedicata alla commemorazione delle guerre di Marco Aurelio sulla frontiera danubiana, contro Marcomanni, Quadi, Sarmati. Essa è manifestamente una imitazione della Colonna Traiana, ma gli ottant'anni che la separano da quella hanno prodotto un mutamento profondo nel linguaggio artistico dei rilievi, che solo in qualche dettaglio riecheggiano ancora i modi traianei. La svolta più profonda è, tuttavia, avvenuta in quegli ultimi anni, fra il 176 e il 190, come abbiamo cercato di dimostrare. Tuttavia non ci sentiamo di condividere l'opinione che il rapporto fra gli otto rilievi del "Maestro di Marco Aurelio" e le maestranze attive nella colonna sia lo stesso che passava tra il grande fregio traianeo e la Colonna Traiana, cioè quello di opere legate

276. Roma, Piazza Colonna. Colonna di Marco Aurelio, o Colonna Antonina. 180-192. Marmo. A. totale (senza la statua) m 41,951: D. m 3,80.

277. Roma. Giambattista Piranesi. Base della Colonna Antonina prima del 1589. Roma, Calcografia Nazionale. Incisione su carta.

278. Roma, Colonna Antonina (part.). 180-192. Marmo.

da una identità della stessa personalità artistica dirigente. I rilievi della Colonna Antonina sono bensì legati alla nuova concezione artistica che ci è documentata dai rilievi antonini dell'Arco di Costantino, ma vi è assai meno riflesso ellenistico, assai meno arditezza di composizione e vigore di struttura. Nella Colonna Traiana abbiamo visto un grande maestro che concepisce e probabilmente disegna tutto il fregio. Qui, nella Colonna Antonina, sono all'opera, piuttosto, delle maestranze. Sono maestri meno colti e di minore personalità, più legati alla tradizione romana plebea della narrazione storica, quelli che troviamo attivi sulla Colonna di Marco. Manca anche, a differenza da quella Traiana, l'unità di concezione come l'unità di forma, il fluire ininterrotto e sempre nuovo della narrazione. Non solo gli scultori esecutori, ma anche i maestri che danno i modelli sono più di uno, come potrebbe dimostrarsi attraverso un'analisi particolare. La stessa narrazione degli avvenimenti non sem-

279. Roma, Colonna Antonina.
Rapimento di donne barbare (part.).

bra seguire l'ordine cronologico dei fatti e vi è motivo di credere che alcune scene, alle quali si voleva dare particolare risalto, come appunto quella del "miracolo della pioggia", siano state anticipate, cioè poste più in basso, in una situazione di migliore visibilità.

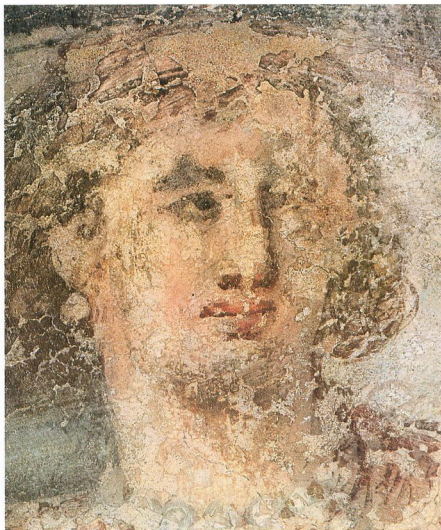
IL BASAMENTO

Il basamento originario della colonna è riconoscibile in antiche incisioni; nel 1589 i blocchi figurati furono scalpellati e ridotti all'attuale basamento con le iscrizioni papali di Sisto V; il livello attuale è di m 3,86 più elevato di quello antico, e poiché il piano di base originario si trovava a tre metri al di sopra del livello antico della strada, la colonna doveva acquistare di monumentalità, elevando il suo fusto a oltre dieci metri dal livello stradale. La colonna stessa è formata da diciannove blocchi comprendenti base e capitello e da un blocco cilindrico che serviva di sostegno alla statua dell'imperatore posta in cima. Anche in questo caso la colonna misurava cento piedi romani di altezza. Il rilievo corre su ventun

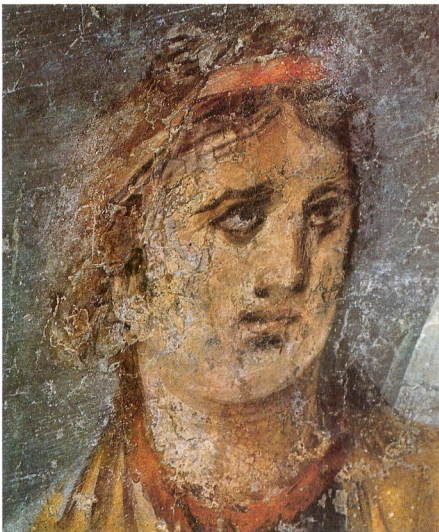
giri, due meno che nella Colonna Traiana, con la conseguenza che le figure sono più grandi; anche il rilievo è più forte, il che nuoce alla forma architettonica della colonna, che è priva anche del tradizionale rigonfiamento (*entasis*) a due terzi di altezza, che era un retaggio della sensibilità tectonica greca, e che la Colonna Traiana conservava ancora.
Va notato che Commodo non compare in nessuna scena (le identificazioni proposte da J. Morris nel 1952 non sono affatto persuasive). Egli compariva, probabilmente, nel rilievo della base, con la dedica; ma la sua mancanza, non dovuta alla successiva *damnatio,* induce a rivedere anche la questione che a questo riguardo era stata posta per gli undici rilievi di Marco Aurelio. Effettivamente sino al 175 la campagna era stata condotta dal solo Marco Aurelio.
Un segno caratteristico della svolta artistica e concettuale è il fatto che, a differenza delle immagini di Traiano sulla sua colonna, che assumevano

280. Roma, Domus Aurea di Nerone. Sala con architetture e paesaggi. 64-68. Affreschi.

281. Ostia, Casa dei Dipinti, sala gialla. Decorazione parietale dell'età di Commodo. 180-190. Affresco.

282. Roma, Casa dei SS. Giovanni e Paolo sul Celio. Scena mitologica (part.): la dea con la coppa. Fine del II *secolo-inizio del* III.

via via gli atteggiamenti più confacenti all'azione rappresentata e in tutte le scene di marcia o di udienza erano sempre viste di profilo, sulla Colonna di Marco la figura dell'imperatore è più spesso rappresentata frontalmente, sempre quando si tratta di scene di rappresentanza come la rivista alle truppe, la presentazione di prigionieri; quasi sempre anche nelle allocuzioni. Ciò corrisponde sia alla nuova concezione dello spazio figurativo, che abbiamo notata nei rilievi aureliani dell'Arco di Costantino, sia a una iconografia della maestà imperiale, che diverrà regola fissa dopo la grande crisi del III secolo e che è in diretta connessione col concetto di "divina maestà" dell'imperatore che già adesso si fa strada, su modello iranico. Del resto all'imperatore, nonostante il lucido razionalismo di Marco, già si attribuiscono doti soprannaturali: il miracolo del fulmine, datato al 172, è attribuito dal tardo biografo all'effetto delle preghiere dell'imperatore (*Vita Marci,* 24). Sulla colonna, alla scena del fulmine

283. Roma, Casa dei SS. Giovanni e Paolo sul Celio. Scena mitologica (part.).

LA PRIMA COMPARSA DELL'ICONOGRAFIA DEL MIRACOLO

segue poco dopo quella del miracolo della pioggia, la cui datazione discussa oscilla fra il 171 e il 174 e che è incerto se sia da situare nel paese dei Cottini o, più probabilmente, in quello dei Quadi, salvezza per i Romani assetati e rovina per gli avversari travolti dalle acque. Il "miracolo" fu variamente attribuito a Hermes Aerios, all'intervento del sacerdote egiziano Harnouphis e, più tardi, alle preghiere dei soldati cristiani della XII legione, che portava il titolo di Fulminata. Comunque, la rappresentazione trova una sua iconografia tutta nuova: una grande immagine alata, dai tratti più simili a quelli della personificazione di un fiume che di un Giove, che appare attraverso il velo di un fitto ruscello di pioggia, che non emana dalla sua figura, ma continua anche oltre a essa, mentre in primo piano scorgiamo gli animali e i corpi travolti, mentre avanzano i rinfrancati soldati romani. Molte sono, nella Colonna Antonina, le scene generiche di semplice riempimento. Ma alcune scene salienti hanno una

284. Marino. Mitreo. Mitra tauroctono.
160-170. Affresco. L. m 3,40.

drammaticità ed efficacia mai raggiunta prima con mezzi così semplici. Siamo lontani dalla drammaticità descrittiva delle scene della Colonna Traiana; qui l'efficacia è raggiunta con alcuni semplici mezzi: l'iterazione di un gesto, di un movimento, di uno stesso schema. Questi mezzi, come quello del muovere le figure partendo dal piano dello spettatore, che abbiamo visto negli otto rilievi e che anche sulla colonna trova applicazione, sono in fondo gli stessi che ha riscoperto la moderna arte dei cartelloni pubblicitari: semplificare le composizioni e renderle di immediata percezione. Questo significa necessità di imporsi all'attenzione di una massa di pubblico più sensibile al grido e all'invocazione, al ritmo ripetuto, che non alla delicata modulazione, alla scoperta delle riposte grazie a una intellettuale raffinatezza di richiami formali. Le figure che dal fondo precipitano verso lo spettatore equivalgono agli effetti oggi cercati con la proiezione stereoscopica del "cinerama". Non si tratta dunque di una personale maniera artistica, ma dell'espressione di nuove richieste di una società nella quale stanno avvenendo profondi mutamenti.

285. Ostia, necropoli. Rilievo votivo con nave e simboli. 180-190. Roma, Collezione Torlonia. Marmo. L. m 1,22. In quest'opera lo stile pittorico della scultura del tempo si unisce alla noncuranza per le proporzioni.

La scena della decapitazione dei prigionieri a opera di contingenti ausiliari, barbarici anch'essi; la scena di incendio dei villaggi di capanne, con le donne urlanti che cercano di proteggere i figli (fonte di suggerimenti a scene rinascimentali di Stragi degli Innocenti); la nuovissima compo-

sizione dell'imperatore affacciato a un fortino entro la porta del quale, più in basso, entra un messaggero, son tutte composizioni dalle iconografie nuovamente inventate, che pongono i Maestri della Colonna Antonina fra gli artisti più originali dell'arte romana, la cui eco non si spegnerà del tutto lungo il secolo seguente. Tra le scene di morte e di distruzione emerge, con efficace realtà tra le centinaia di immagini, il volto profondamente segnato dall'angoscia, dalla fatica e dall'età, dell'imperatore Marco, allora sui cinquantaquattro anni: non certo un volto di trionfatore esaltato dalle vittorie, ma quello che doveva essere nella quotidiana verità dell'adempimento del suo ingrato dovere, di quest'uomo "alienissimo dalle usanze dei ricchi" (*Mem.* I, 3), vero e dolente santo laico. E vale la pena di confrontare questa immagine con quelle dello stesso Marco nella giovinezza e nella piena virilità.

LA PITTURA PARIETALE

La pittura parietale di carattere ornamentale partecipa, in età antonina, alla perdita di quel naturalismo che, pur tra le invenzioni di fantasia delle architetture impossibili, era sempre stato al fondo dei sistemi decorativi. Se confrontiamo una parete ancora neroniana, della *Domus Aurea*, con una parete ostiense del tempo di Antonino Pio e poi una parete dell'età di Commodo (Ostia, "Casa dei Dipinti", sala gialla), vediamo come del tradizionale sistema architettonico non rimane, in quest'ultima, niente altro che un riflesso nella distribuzione di uno schema lineare, precedente diretto di quello ancor più astratto che avrà corso a partire dal primo trentennio del III secolo (Casa sotto la basilica di San Sebastiano sull'Appia) e che continuerà nelle decorazioni delle catacombe cristiane. La pittura di grandi composizioni figurate trova invece esempi di affreschi di largo respiro, con notevole freschezza di impasto, come in alcune pitture di mitrei, i luoghi di culto della religione iranica che si andava affermando sempre più in questo tempo specialmente tra l'elemento militare (mitreo di Marino presso Roma). Una scena mitologica diversamente interpretata, nella quale figure di tipo eroico si trovano su un'isola circondata da un mare popolato di varie figure e della quale esistono varie redazioni, ha il suo migliore esemplare al disopra di una fontana

nella casa del Celio che fu poi di Pammachio e che fu dedicata alla memoria dei martiri Giovanni e Paolo.

Quasi un concentrato delle tendenze dell'arte tardo-antonina è un rilievo votivo proveniente da Ostia, nel quale lo stile pittorico della scultura di questo tempo si unisce alla noncuranza per le proporzioni e le raffigurazioni naturalistiche proprie dei rilievi della corrente plebea della quale, in armonia con le tendenze magico-religiose del tempo, viene ad accentuarsi il momento tendente al simbolo, che si manifesta nel grande occhio apotropaico che sorge nel rilievo senza alcuna connessione formale col resto. Nel rilievo si vede il faro di Ostia e una nave, dalle vele istoriate, con figure di uomini che lavorano su di essa; si vede il simulacro di Nettuno e un'altra nave e altre statue che dovevano indicare luoghi caratteristici di Ostia; ma si vede, nello sfondo di secondo piano, anche l'attico sormontato da una quadriga di elefanti, che caratterizza la *porta triumphalis* di Roma, l'*aditus urbis,* la porta della capitale che si incontrava arrivando da Ostia, poiché era situata presso il Foro Boario, ma che da Ostia non era certamente visibile (distanza oltre 20 km).

286 Roma, Via dei Fori Imperiali. Ritratto dell'imperatore Caracalla. 211-217. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori. Marmo. A. m 0,28.

IL PRINCIPATO DI COMMODO

La crisi della società antica si manifesta esplicitamente al tempo del principato di Commodo. Egli stesso ne è frutto e protagonista. Dopo l'attentato contro di lui del 188, egli si pose sotto la protezione di Cibele, la Gran Madre frigia, e uno schiavo frigio, affrancato, divenne il suo prefetto del pretorio. Poi si dette alla devozione di Nettuno-Serapide, di Dolicheno, di Mithra, tutte divinità orientali dai culti misteriosofici che promettevano la salvezza e la rinascita. Si rifugiò poi sotto la protezione di Iside, l'egiziana, ed egiziano fu il nuovo prefetto del pretorio. Irrazionalismo mistico e condotta politica si mescolano di continuo, mentre, d'altra parte, sono noti i suoi travestimenti da Eracle e la sua partecipazione ai combattimenti dei gladiatori. Pochi anni dopo troveremo, nei mosaici delle Terme di Caracalla, i ritratti dei gladiatori, espressi in tutta la loro brutalità, esaltati da ogni livello sociale come i nuovi idoli della folla. Siamo ormai ben lontani dal classico ideale di composta bellezza dell'atleta greco, formato nelle palestre dei ginnasi. (I Greci avevano

ben ragione di distinguere se stessi dalle popolazioni locali, in Egitto, in Siria, ovunque si erano insediate le comunità greche nell'età ellenistica, designando se stessi come "quei del ginnasio".) Irrazionalismo e compiacenza per quanto vi è di primitivo, di brutale e immediato nell'uomo vanno sempre di pari passo. Quasi una reazione al modello, sempre di nuovo posto innanzi, della untuosa riservatezza di Augusto e della clemenza di Tito e di Traiano o della austera disciplina di Marco, magnificate nella letteratura ufficiale. Caracalla vorrà esser rappresentato con la faccia feroce e brutale, rivolta di fianco, come seguendo il richiamo di un sospetto o la decisione di un improvviso comando.

Con Commodo aveva avuto anche inizio un'epoca nuova nella concezione della sovranità: il principe romano si trasforma in un sovrano-dio di tipo orientale. È stato detto giustamente (W. Weber, *Röm. Herrschertum und Reich*) che Commodo fu "il primo sovrano su terra europea che si disse re del mondo e servo della divinità". Anche in questo vi è un presentimento della tarda Antichità e del Medioevo. Scriverà Cassio Dione, senatore e storico del proprio tempo: "Dopo la morte di Marco la storia passò da un impero d'oro a uno di ferro arrugginito".

I PRIMI MARTIRI CRISTIANI

Fra le molteplici religioni orientali che fioriscono in quel tempo e che promettono una salvezza individuale in una vita oltre la morte, anche la religione cristiana avanzava. Essa era l'unica perseguitata (e a Lione, nel 177-178, in un processo contro cristiani, quarantotto dei quali furono giustiziati, e che colpì soprattutto immigrati orientali, abbiamo i primi martiri documentati da fonti storiche pagane). Era l'unica perseguitata perché era la sola che poneva in questione l'eternità e l'assolutezza dell'impero di Roma e aveva come meta un'altra eternità e un'altra universalità. I cristiani erano i soli che rifiutavano il culto della persona dell'imperatore. Negli *Atti* del martire Giustino, "filosofo cristiano", è certamente conservata un'eco dell'effettivo processo (svoltosi probabilmente nel 167) che pose come giudice di contro a questo cristiano, che aveva scritto attorno alle somiglianze, nella concezione etica, fra cristianesimo e stoicismo, il prefetto Q. Junius Rusticus, maestro di dottrina stoica dell'imperatore Marco (Eusebio, *Hist. Eccles.*, IV, 16). Sembra che

287. Roma, Terme di Caracalla. Mosaico pavimentale: ritratto di gladiatore (part.). 212 circa. Roma, Museo Nazionale. A. m 0,96.

Rusticus volesse rendersi veramente conto di cosa fosse questa dottrina; ma l'urto insuperabile avviene sul culto imperiale. La grande forza del cristianesimo, che le classi dominanti non potevano valutare, invece, se non in modo negativo, era, oltre alla capillare organizzazione, l'aver respinto, fin dalla lotta contro lo gnosticismo, ogni deviazione e ogni allettamento intellettualistico, e di possedere, anche per questo motivo, una larga base popolare, di massa. Tutte le altre religioni mistiche erano complicatamente intellettualistiche; quella che lo era di meno, il mithraismo, fu anche, per il cristianesimo, la più pericolosa concorrente. Negli anni nei quali ad Atene fioriva la cattedra istituita da Erode Attico, Marco Aurelio istituiva, in dissenso con i principi di quella, la prima cattedra di filosofia in Roma; ma qui vi era anche la cattedra che si rifaceva al nome di Pietro Apostolo, la quale era la più povera e in più elementare, ma che cominciò ad attrarre anche elementi delle classi superiori, specialmente femminili.

Vi è una storia singolare, a questo proposito: la storia del papa Callisto, colui che organizzò il patrimonio della Chiesa romana e il possesso dei cimiteri, il maggiore dei quali porta ancora il suo nome. Callisto era uno schiavo che conduceva una banca per conto del suo padrone. Accusato dagli ebrei, fu condannato fra il 186 e il 189 alle miniere della Sardegna, dove sarebbe certamente perito. Era cristiano.

Ma cristiana era anche la concubina preferita di Commodo, Marcia, che chiese e ottenne (190 o 192) la liberazione di Callisto, e il suo ritorno a Roma, dove nel 218, in aspro dissidio con Ippolito, venne eletto capo della comunità romana. Un vetro dorato del IV secolo ce ne conserva il ritratto, che stilisticamente mostra di risalire a un modello del III secolo e può quindi avere qualche possibile autenticità.

288. Roma. Ritratto di papa Callisto. III secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Vetro e oro in foglia. D. m. 0,046.

Conclusione

Abbiamo cercato, in questo volume, di comprendere le grandi linee del costituirsi e dell'affermarsi, in un mondo dominato da oltre mezzo millennio di arte greca, di un'arte dell'età romana, osservando il suo sorgere e il suo sviluppo nel centro politico di quel diverso mondo che andava organizzandosi attorno a Roma. La città di Roma, che da secondario centro medio-italico situato in una posizione favorevole ai traffici, ma in un territorio di povera agricoltura e di pastorizia, diviene dapprima il centro direzionale di tutta la politica e di tutta la ricchezza del Mediterraneo e poi di gran parte dei territori che diverranno un giorno l'Europa, presenta una situazione storica così eccezionale, che ci è sembrato giustificato limitare in questo volume il nostro sguardo all'arte di questo solo centro del potere politico. Centro aperto, pertanto, a tutte le influenze; centro al quale accorrevano le forze attive, le migliori e le peggiori, da ogni parte del bacino mediterraneo, ma che sul campo delle arti figurative riesce, dopo un primo tempo di eclettismo, a imprimere alla somma degli impulsi artistici venuti di fuori, una propria fisionomia. Ciò tanto meglio in quanto, a parte l'imitazione di opere della Grecia classica, che servivano soprattutto per ornamento, la produzione artistica che si andava creando era sempre fortemente legata a precise richieste di natura sociale e politica. Abbiamo cercato di far comprendere la parte che nella formazione di un'arte romana hanno avuto la Grecia classica e la Grecia ellenistica rappresentata dalle ancor fiorenti città dell'Asia Minore e della Siria; ma anche quale sia stato l'apporto di quel ramo provinciale dell'ellenismo che abbiamo chiamato arte medio-italica, e che trova la sua continuità nella corrente "plebea" dell'arte romana. Alla produzione artistica medio-italica (e in genere alla produzione di tutte le regioni dell'Italia prima della conquista romana) dovrà essere dedicato un altro volume. Giunti, con il presente libro, al principato di Commodo, e cioè agli ultimi anni del II secolo d.C., vediamo che non sarebbe più possibile concentrare la nostra attenzione sulla sola città di Roma. Le province dell'impero divengono protagoniste della storia, sia dal punto di vista politico sia dal punto di vista dell'organizzazione amministrativa e finanziaria, e quindi anche culturale e artistica. Roma inizia da

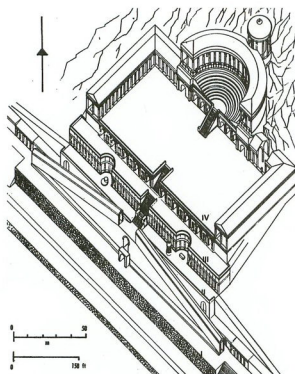
289. Tivoli, Villa Adriana. Il Teatro Marittimo.

290. Ungheria (Pannonia). Stele funeraria del legionario Caius Septimus, morto in Pannonia. (Calco.) 180-200. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum. Calco: Roma, Museo della Civiltà Romana. Calcare.
Piegato in ginocchio tra altri Barbari caduti o fuggiaschi, un Barbaro, probabilmente sarmata, che tiene ancora nella destra il troncone di una lancia spezzata, sta per essere decapitato dal soldato romano che gli sta dietro.

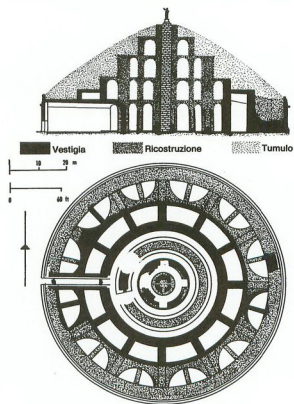
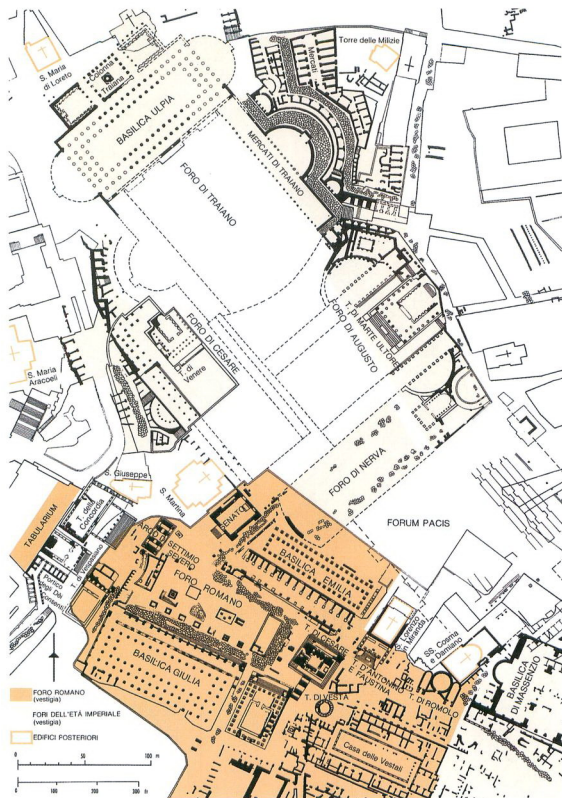
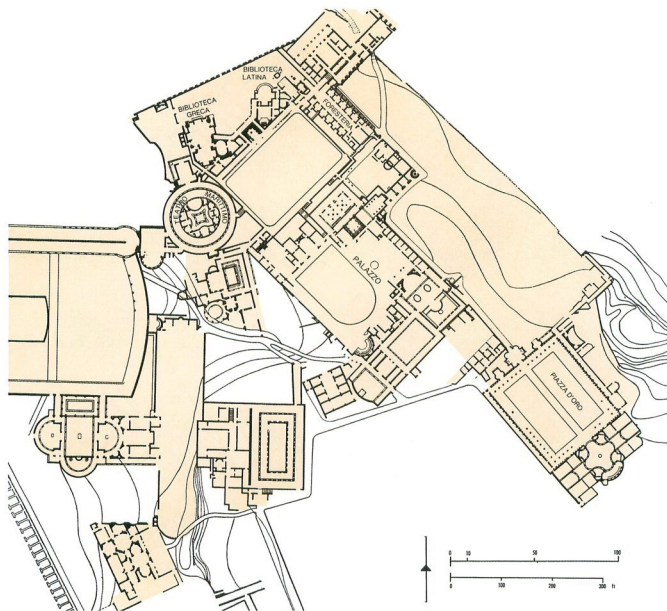
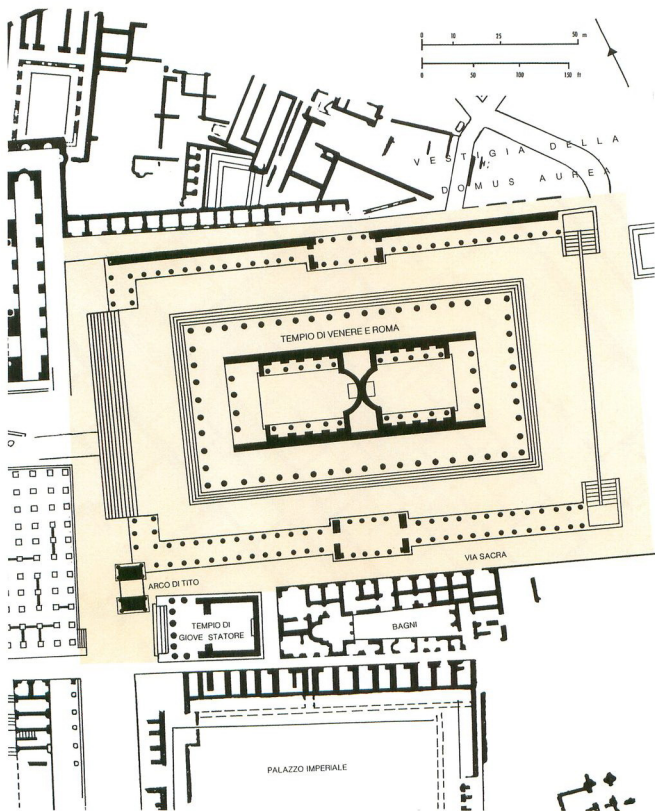
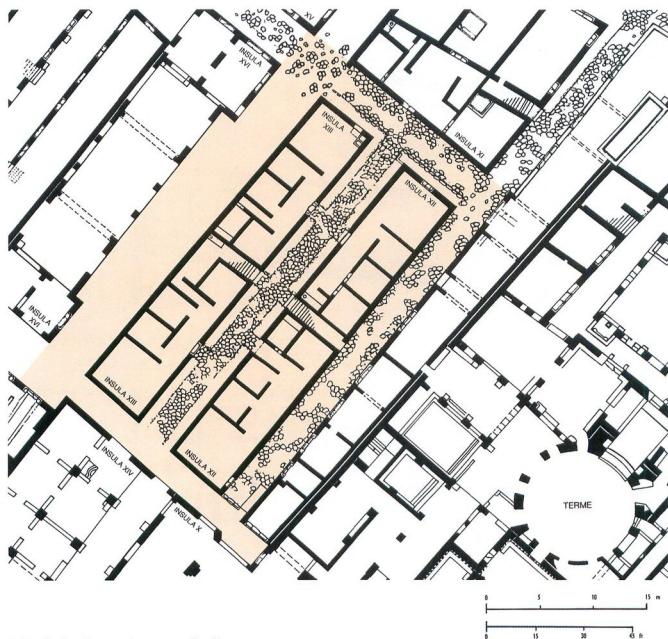
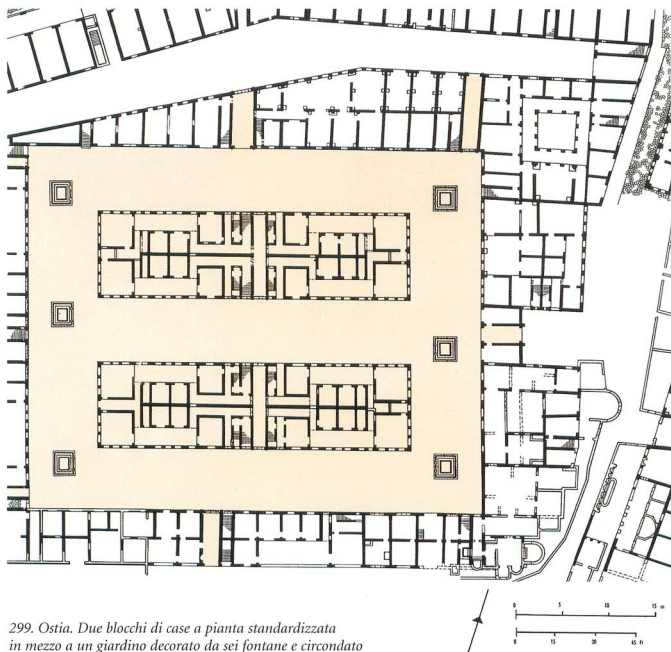
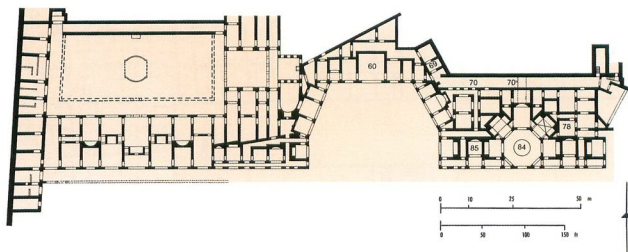
ora un suo lungo ruolo di passività culturale, di quasi parassitario centro di assorbimento e di incontri. Più avanti nel tempo, le province rivendicheranno autonomie che porteranno con sé, prezzo dell'indipendenza, un abbassamento di livello sia economico sia culturale e artistico. Ma da quelle difficili e drammatiche situazioni, quelle che erano culture artistiche periferiche di paesi quasi coloniali, andranno poi costituendo le tradizioni formali che saranno attive nelle età successive. Sorgerà l'Europa, il cui concetto, adombrato già in testi della Grecia antica, e ripreso ed esaltato da Plinio (*Nat. hist.*, III, 1), diverrà una realtà tanti secoli

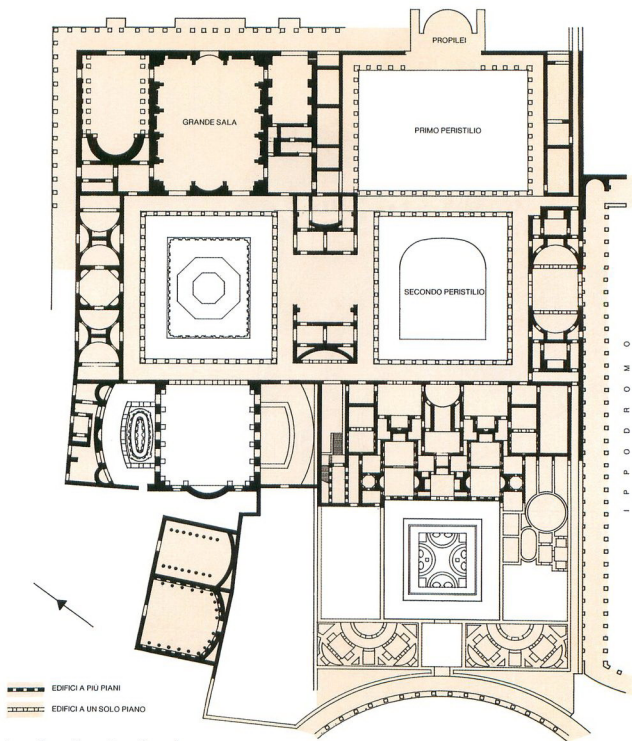
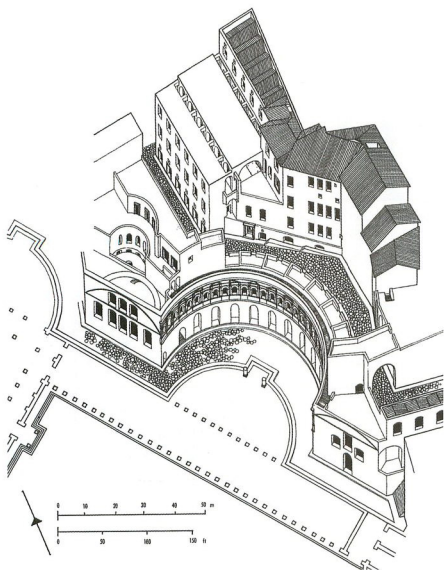
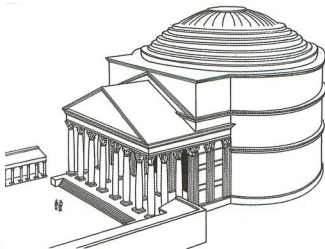
dopo; ma tale realtà sarebbe stata tutt'altra di quella che essa fu nelle sue espressioni artistiche, se non vi fosse stato il fondamento comune di un'arte romana diffusa in tutte le province. Anche questo dovrà essere tema di un altro volume.

Quasi un simbolo di quello che sarà il ruolo di vittime, e al tempo stesso di protagoniste, delle province imperiali dopo l'età di Marco Aurelio, vogliamo infine richiamare il nostro sguardo sulla stele funebre del soldato Caius Septimus della Legione I di stanza sul Danubio (Budapest, Museo Nazionale). Piegato in ginocchio tra altri Barbari caduti o fuggiaschi, un Barbaro, probabilmente sarmata, che tiene ancora nella destra il troncone di una lancia spezzata, sta per essere decapitato dal soldato romano che gli sta dietro. Da un punto di vista classicistico, la scultura sarebbe da dirsi rozza; ma dal punto di vista dell'espressionismo plebeo e provinciale e della nuova arte romana è un capolavoro. In quanto a contenuto e a espressione formale, il protagonista non è il soldato romano al quale pure il piccolo monumento era dedicato, e che vediamo fissato in uno schema meccanico e rigido come una minacciosa marionetta, ma è il Barbaro prossimo alla morte, che sta immobile a bocca aperta e mano alzata. Non è questo un gesto né di deprecazione né di richiesta pietà, ma l'umanissimo gesto di un uomo che sta, in un attimo di sospensione di ogni sentimento e sensazione, in attesa del colpo che deve ucciderlo e dal quale non vi è possibilità di scampo. Una in sé modesta scultura provinciale che dipende in qualche modo dall'officina della Colonna di Marco, ma che riassume la profonda trasformazione avvenuta nella cultura dell'Antichità. In essa, al di fuori della cornice a pilastrini, non vi è nulla che richiami ancora al glorioso passato dell'arte classica; molto invece vi è già di presentimento del linguaggio dell'arte cristiana dell'Europa medioevale. L'elemento irrazionale, che ha preso il sopravvento nell'arte antica al tempo di Commodo, non scomparirà mai più dall'arte nella tradizione occidentale.

Apparati

291. Palestrina. Tempio della Fortuna. Ricostruzione (livelli I-V). Cfr. pp. 174-177.

292. Tivoli. Santuario di Ercole. Ricostruzione.

293. Roma. Teatro di Pompeo. Cfr. p. 178.

294. Roma. Mausoleo di Augusto. Sezione e pianta.

295. Roma. Il Foro Romano e le aggiunte di epoca imperiale. Foro di Cesare, di Augusto e di Traiano. Cfr. pp. 182-184, 264-266.

296. Tivoli (Tibur). Villa Adriana. Pianta parziale. Cfr. pp. 299-305.

297. Roma. Tempio di Venere e Roma. Cfr. p. 288.

298. Ostia. Case a pianta standardizzata; isole XII e XIII della regione III (età di Traiano).

299. Ostia. Due blocchi di case a pianta standardizzata in mezzo a un giardino decorato da sei fontane e circondato da abitazioni e botteghe (età di Adriano).

300. Roma. La Domus Aurea di Nerone. Cfr. p. 162-165, 190.

N. 60.	Sala dalla volta dorata
N. 69.	Piccolo passaggio accanto alla Sala delle maschere
N. 70.	Corridoio
N. 70a.	Passaggio trasversale
N. 74.	Sala a forma di croce
N. 78.	Sala con architetture e paesaggi
N. 84.	Sala ottagona
N. 85.	Sala di Achille a Sciro

301. Roma. Il Palazzo di Domiziano.

302. Roma. I Mercati di Traiano. Cfr. p. 262-265.

303. Roma. Il Pantheon. Cfr. p. 297.

304. L'Italia centrale intorno al 300 a.C.

I nomi a doppia sottolineatura indicano le colonie romane.

I nomi a sottolineatura semplice indicano le colonie latine.

L'Italia centrale intorno al 300 a.C.

La carta a pagina 383 mostra il contesto frammentato dell'Italia centrale intorno al 300 a.C. A questa data si può considerare concluso il processo di conquista da parte di Roma delle regioni immediatamente circostanti, realizzato attraverso guerre e trattati di alleanza. Siamo alla vigilia delle guerre puniche, che fra il 246 e il 146 a.C. consentirono a Roma di iniziare l'inesorabile processo di espansione che attraverso la conquista della Sicilia, della Sardegna, della Spagna, dell'Africa, della Macedonia, della Grecia e del Regno di Pergamo portò alla creazione dell'Impero e al consolidarsi della potenza economica e politica della città.

Acerrae	D 4
Aenaria (Ischia) – isola	C 5
Alba Fucens	C 3
Aletrium	B 3
Amiternum (San Vittorino)	B 2
Anagnia	B 3
Antium (Porto d'Anzio)	B 4
Aquilonia (Lacedonia)	E 4
Aricia (Ariccia)	B 3
Arpinum	C 3
Asculum (Ascoli Piceno)	C 1
Astura	B 4
Atella	D 4
Aternus	C 2
Aufidena (Alfedena)	C 3
Beneventum	D 4
Bovianum Undecimanorum (Boiano)	D 3
Bovianum Vetus (Pietrabbondante)	D 3
Caere (Cerveteri)	A 3
Caieta	C 4
Cales (Calvi Risorta)	D 4
Cannae	F 4
Canusium (Canosa di Puglia)	F 4
Capreae (Capri) – isola	D 5
Capua	D 4
Carapelle	E 4
Carsioli	B 3
Casilinum (Capua)	D 4
Caudium	D 4
Circei	B 4
Cora	C 3
Corfinium (Corfinio)	C 3
Cumae	C 5
Cures	B 3
Diomedeae – isola	E 3
Eretum	B 3
Falerii	A 2
Fidenae	A 3
Firmum Picenum (Fermo)	C 1
Formiae	C 4
Fregellae (Ceprano)	C 4
Fregenae (Maccarese)	A 3
Fucinus – lago	C 3
Fundi	C 4
Gabii	B 3
Hadria (Atri)	C 2
Herdoniae (Ordona)	F 4
Interamna	B 2
Issa (Lissa) – isola	F 1
Lanuvium	B 3
Larinum (Larino)	E 3
Lavinium (Pratica di Mare)	A 3
Liternum	C 4
Luceria Apula	E 4
Mevania (Bevagna)	A 1
Minturnae	C 4
Misenum (Miseno)	D 5
Narnia	A 2
Neapolis (Napoli)	D 5
Nepete	A 2
Norba	B 3
Nuceria Alfaterna	D 5
Ostia	A 3
Ostia Aterni (Pescara)	D 2
Pandateria – isola	C 5
Perusia	A 1
Pompeii	D 5
Pontiae – isola	B 5
Praeneste (Palestrina)	B 3
Privernum (Priverno)	B 4
Puteoli	C 5
Pyrgi (Santa Severa)	A 3
Reate (Rieti)	B 2
Roma	A 3
Sabatinus (Lago di Bracciano)	A 3
Salapia (Salpi)	F 4
Satricum (Conca)	B 4
Signia	B 3
Sipontum	F 3
Spoletium	B 2
Suessula	D 4
Sutrium	A 2
Teanum	E 3
Teanum Sidicinum	C 4
Terracina	B 4
Tibur (Tivoli)	B 3
Trasimenus – lago	A 1
Tusculum	B 3
Valeria	C 2
Veii (Veio)	A 3
Velitrae	B 3
Venusia (Venosa)	F 4
Volsiniensis (Lago di Bolsena)	A 2
Volsinii Novi (Bolsena)	A 2
Volsinii Veteres (Orvieto)	A 2

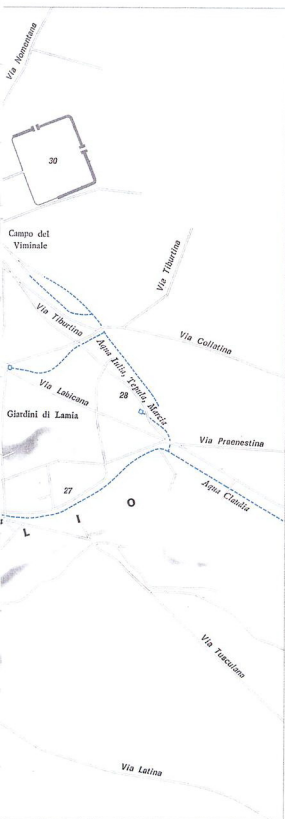
L'impero romano dalla seconda guerra punica alla morte di Adriano (201 a.C.-138 d.C.)

La carta alle pagine 386-387 mostra il processo di espansione che in poco più di tre secoli – fra il 201 a.C., fine della seconda guerra punica, e il 138 d.C., anno della morte di Traiano, – diede forma compiuta all'Impero romano. Se si confronta con la carta di pagina 383 appare evidente la eccezionalità di una sequenza di conquiste che trasformò la dimensione ancora locale della potenza romana in una supremazia che inglobò tutte le civiltà del Mediterraneo in un'unica struttura politica.

Località	Riquadro
Adrianopoli	D 2
Afrodisiade	B 2
Aix	E 3
Alessandria	D 3
Alicarnasso	D 3
Antiochia	E 3
Apamea	E 3
Aquileia	C 2
Aquincum	C 2
Arezzo	C 2
Atene	D 3
Azio	D 3
Barletta	C 2
Benevento	C 2
Bisanzio	D 2
Bologna	C 2
Brindisi	C 2
Cadice	A 3
Cairo (Il)	E 3
Capua	C 2
Carnuntum	C 2
Carre	E 3
Cartagine	C 3
Cesarea	E 3
Cirene	D 3
Cirta	B 3
Colonia	B 1
Corinto	D 3
Crotone	C 3
Cuma	C 2
Damasco	E 3
Dendera	E 4
Dura-Europos	F 3
Edessa	E 3
Efeso	D 3
Este	C 2
Gemila	B 3
Gerusalemme	E 3
Glanum	B 2
Hadrumentum	C 3
Hermopolis	E 4
Ippona	B 3
Karnak	E 4
Leptis Magna	C 3
Lione	B 2
Lixus	A 3
Londra	A 1
Luksor	E 4
Magnesia	D 3
Magonza	B 2
Marsiglia	B 2
Messina	C 3
Mileto	D 3
Modena	C 2
Napoli	C 2
Narbona	B 2
Nicomedia	E 2
Nisibis	F 3
Numanzia	A 2
Odesso	D 2
Paestum	C 2
Palmyra	E 3
Pella	D 2
Pergamo	D 3
Petra	E 3
Pidna	D 2
Pisa	C 2
Ravenna	C 2
Reggio	C 3
Roma	C 2
Sabrata	C 3
Sagunto	A 2
Salona	C 2
Saqqara	E 3
Seleucia al Calicadno	E 3
Seleucia di Pieria	E 3
Selinunte	C 3
Silistra	D 2
Siracusa	C 3
Spalato	C 2
Susa	B 2
Tabarca	B 3
Tangeri	A 3
Taranto	C 2
Terquinia	C 2
Tebessa	B 3
Tessalonica	D 2
Timgad	B 3
Tiro	E 3
Tolosa	B 2
Treviri	B 2
Troia	D 3
Verona	C 2
Volterra	C 2

305. L'impero romano dalla seconda guerra punica alla morte di Adriano (dal 201 a.C. al 138 d.C.).

TERRITORI DIPENDENTI DA ROMA DOPO LA II GUERRA PUNICA
CONQUISTE DEL II SECOLO
CONQUISTE DEL I SECOLO, ANTERIORI A CESARE O PER MANO DI CESARE CONSERVATE DA AUGUSTO
CONQUISTE REALIZZATE TRA AUGUSTO E TRAIANO
STATI VASSALLI ALLA MORTE DI AUGUSTO ANNESSI NEL CORSO DEL I SECOLO
CONQUISTE ALLA MORTE DI TRAIANO
FUORI DEI CONFINI: PROVINCE ANNESSE DA TRAIANO MA ABBANDONATE ALLA SUA MORTE
CONFINI DELL'IMPERO NEL 138
MAR BALTICO
Niemen
Vistola
Oder
Warta
Narew
Hildesheim
Sarmati
Sciti
Volga
Don
Roxolani
MAR CASPIO
REGNO DEL BOSFORO
PONTO EUSSINO
Daci
Maros
Olt
Siret
Prut
Dnestr
Bug
Carnuntum
Aquincum
NORICO
PANNONIA
Verona
Aquileia
Este
Ravenna
Drava
Sava
Danubio
Silistra
Odesso
MESIA
Traci
Adrianopoli
Bisanzio
Nicomedia
BITINIA
PAFLAGONIA
ARMENIA
Salona
Spalato
Arezzo
Roma
Capua
Cuma
Benevento
Barletta
Napoli
Brindisi
Paestum
Taranto
Crotone
Messina
Reggio
SICILIA
Siracusa
MACEDONIA
Pella
Tessalonica
Pidna
EPIRO
ETOLIA
Azio
Atene
Corinto
GRECIA
Troia
Pergamo
Magnesia
Efeso
Afrodisiade
Mileto
CARIA
Alicarnasso
LICIA
RODI
CRETA
Cesarea
CAPPADOCIA
CILICIA
Seleucia al Calicadno
Seleucia di Pieria
Antiochia
SIRIA
Apamea
Palmyra
Edessa
Nisibis
Carre
Tigri
MESOPOTAMIA
Dura-Europos
Eufrate
CIPRO
Damasco
Tiro
Gerusalemme
GIUDEA
Petra
ARABIA
MEDITERRANEO
Cirene
CIRENAICA
Leptis Magna
TRIPOLITANIA
(LIBIA)
Alessandria
el-Fayyum
Il Cairo
Saqqara
EGITTO
Hermopolis
Nilo
Dendera
Karnak
Luksor
MAR ROSSO
300 400 500 km
200 300 400 500 miglia

306. Roma repubblicana (intorno al 50 a.C.)
e Roma imperiale nell'età degli Antonini (ca. 138-192 d.C.).

FUORI DELLA CINTA

CINTA COMUNE ALLE DUE EPOCHE

INTERNO DELLA CINTA

MONUMENTI DELL'EPOCA REPUBBLICANA

MONUMENTI POSTERIORI ALL'EPOCA REPUBBLICANA

MONUMENTI DELL'EPOCA REPUBBLICANA CONSERVATISI SINO AD OGGI

ACQUEDOTTI

La carta alle pagine 388-389 testimonia come all'espansione dei territori dell'Impero corrisponda una progressiva espansione della stessa città di Roma, nella quale gli Imperatori che si susseguirono vollero lasciare segni tangibili della propria potenza. Il confronto fra le due aree prese a esempio – quella della città repubblicana intorno al 50 a.C. e quella imperiale nel II secolo d.C. – evidenzia le aree di espansione urbanistica che portarono la città a uscire dai confini della prima cinta muraria per svilupparsi soprattutto nella zona nord-orientale e lungo gli

Roma repubblicana (intorno al 50 a.C.)

PORTE DELLA CINTA REPUBBLICANA

A - Flumentana
B - Carmentalis
C - Fontinalis
D - Sanqualis
E - Salutaris
F - Quirinalis
G - Collina
H - Viminalis
I - Caelimontana
M - Querquetulana (?)
N - Capena
O - Naevia
P - Raudusculana
Q - Lavernalis
R - Trigemina

MONUMENTI ALL'INTERNO DELLA CINTA REPUBBLICANA

1 - Aedes Iovis Optimi Maximi
Tempio di Giove
2 - Aedes Iunonis Monetae
Tempio di Giunone Moneta
3 - Comitium
Comitium
4 - Aedes Fortunee et Matris Matutae
Tempio della Fortuna e della Mater Matuta
5 - Aedes Cibeles
Tempio di Cibele
6 - Circus Maximus
Circo Massimo
7 - Aedes Fortunae (?)
Tempio della Fortuna (?)

MONUMENTI ALL'ESTERNO DELLA CINTA REPUBBLICANA

8 - Porticus Aemilia
Portico di Emilio
9 - Horrea Galbiana
Granai di Galba
10 - Theatrum ad Aedem Apollinis
Teatro presso il tempio di Apollo
11 - Aedes Apollinis et aedes Bellonae
Templi di Apollo e Bellona
12 - Porticus Metelli
Portico di Metello
13 - Aedes Herculis et Musarum
Tempio di Ercole e delle Muse
14 - Circus Flaminius
Circo Flaminio
15 - Aedes Neptuni (?)
Tempio di Nettuno (?)
16 - Theatrum Pompei
Teatro di Pompeo
17 - Porticus Pompeiana
Portico di Pompeo
18 - Area sacra del Largo Argentina
Templi repubblicani del Largo Argentina
19 - Aedes Larum
Tempio dei Lari
20 - Saepta
Recinto riservato agli elettori
21 - Aedes Aesculapi in Insula
Tempio di Esculapio nell'isola Tiberina

PONTI E PORTO

22 - Sublicius (?)
23 - Aemilius
24 - Fabricius
25 - Cestius
26 - Navalia (arsenale)

assi delle grandi vie consolari. Se si comparano inoltre gli elenchi dei monumenti relativi ai due periodi considerati, appare con evidenza lo straordinario sviluppo dell'architettura, sia all'interno dell'antica cinta delle mura repubblicane, sia fuori dale mura. Di particolare interesse anche l'incremento del numero di ponti sul Tevere, segno di un ampliamento importante della rete viaria.

Roma imperiale (circa 138-192 a.C.)

MONUMENTI ALL'INTERNO
DELLA CINTA REPUBBLICANA

1 - Aedes Iovis Optimi Maximi
Tempio di Giove
2 - Arx (Aedes Iunonis Monetae)
Rocca (Tempio di Giunone Moneta)
3 - Aedes Fortunae et Matris Matutae
Tempio della Fortuna e della Mater Matuta
4 - Ara Maxima Herculis
Ara Massima di Ercole
5 - Circus Maximus
Circo Massimo
6 - Aedes Cereris
Tempio di Cerere
7 - Aedes Lunae
Tempio della Luna
8 - Aedes Minervae
Tempio di Minerva
9 - Aedes Iunonia Reginae
Tempio di Giunone Regina
10 - Aedes Dianae
Tempio di Diana
11 - Domus et Thermae Surae
Casa e Terme di Sura
12 - Aedes Bonae Deae
Tempio della Dea Bona
13 - Templum Divi Claudii
Tempio del Divo Claudio
14 - Amphitheatrum
Anfiteatro
15 - Ludus Magnus
Ludus Magnus (caserma dei gladiatori)
16 - Thermae Titi
Terme di Tito
17 - Thermae Traiani
Terme di Traiano
18 - Nympheum (Auditorium Maecenatis)
Ninfeo (Auditorio di Mecenate)
19 - Arcus Gallieni
Arco di Gallieno
20 - Aedes Iunonis Lucinae
Tempio di Giunone Lucina
21 - Aedes Fortunae
Tempio della Fortuna

MONUMENTI ALL'ESTERNO
DELLA CINTA REPUBBLICANA

22 - Porticus Aemilia
Portico di Emilio
23 - Horrea Galbiana
Granai di Galba
24 - Horrea Lolliana
Granai di Lollio
23 - Sepulcrum C. Cestii
Sepolcro di Gaio Cestio
26- Sepulcrum Scipionum
Sepocro degli Scipioni
27 - Horti Annani et Horti Laterani
Giardini di Anniano e del Laterano
28 - Nymphaeum
Ninfeo (Tempio di Minerva Medica)
29 - Campus cohortium praetoriarum
Campo delle coorti pretorie
30 - Castra pretoria
Accampamento delle coorti pretorie
31 - Aedes Veneris Erycinae
Tempio di Venere Ericina
32 - Mausoleum Augusti
Mausoleo di Augusto
33 - Ara Pacis
Ara della Pace
34 - Solarium Augusti
Meridiana di Augusto
35 - Aedes Divi Hadriani
Tempio del Divo Adriano
36 - Iseum et Serapeum
Santuari di Iside e di Serapide
37 - Saepta
Recinto riservato agli elettori
38 - Thermae Agrippae
Terme di Agrippa
39 - Pantheon
Pantheon
40 - Thermae Neronianae
Terme di Nerone
41 - Stadium Domitiani
Stadio di Domiziano
42- Theatrum Pompei
Teatro di Pompeo
43 - Porticus Pompeiana
Portico di Pompeo
44 - Circus Flaminius
Circo Flaminio
45 - Theatrum Balbi
Teatro di Balbo
46 - Porticus Octaviae
Portico di Ottavia
47 - Theatrum Marcelli
Teatro di Marcello
48 - Mausoleum Hadriani
Mausoleo di Adriano
49 - Circus Cai
Circo di Gaio (Caligola)

PONTI

50 - Aelius
51 - Neronianus
52 - Agrippae
53 - Fabricius
54 - Cestius
55 - Aemilius
56 - Sublicius

392 Roma e l'arte romana sono state così spesso al centro dell'interesse degli artisti, dei dotti e degli uomini di cultura, dal Rinascimento in avanti, che la bibliografia è immensa. Ci limitiamo qui a indicare opere di consultazione generale e lessici che, a loro volta, danno abbondanti bibliografie. Su alcuni argomenti particolari citiamo le opere più recenti che hanno attinenza diretta col testo di questo volume e che contengono la bibliografia anteriore.

Bibliografia

OPERE DI CARATTERE GENERALE

1. LESSICI E REPERTORI

1. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio e BECATTI, Giovanni, I-VII, Roma 1958 ss.; *Supplemento 1970* (1973); *Atlante dei complessi figurati e degli ordini architettonici* (1973); *Atlante delle forme ceramiche. I. Ceramica fine romana nel bacino mediterraneo medio e tardo impero* (1981); *Atlante delle forme ceramiche. II. Ceramica fine romana nel bacino mediterraneo tardo ellenismo e primo impero* (1985); *Indici* (1984); *Secondo supplemento 1971-1994*, I-V (1991-1994).
2. BRUNN, Heinrich von e ARNDT, Paul, *Grechische und römische Porträte*, München 1891 ss.
3. CAGNAT, René e CHAPOT, Victor, *Manuel d'archéologie romaine*, Paris 1916-1920, 2 voll.
4. DAREMBERG, Charles, SAGLIO, Edmond e POTTIER, Edmond, sotto la direzione di, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, Paris 1877-1919, 9 voll, in 5 tomi.
5. HERRMANN, Paul e BRUCKMANN, Friedrich, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, F. Bruckmann, München 1906.
6. *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, Roma 1938.

2. OPERE COMPLESSIVE

7. BECATTI, Giovanni, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951.
8. BECATTI, Giovanni, *L'età classica*, in: *Le grandi epoche dell'arte*, Firenze 1955, pp. 285-352.
9. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, con contributi di Hans Jürgen EGGERS e Filippo COARELLI, *Romana Arte*, in: *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, VI, Roma 1965, pp. 939-1024.
10. BORDA, Maurizio, *La pittura romana*, Milano 1958.
11. BREGLIA, Laura, *Numismatica antica. Storia e metodologia*, Milano 1964 (nuova ed., 1967).
12. BRILLIANT, Richard, *Gesture and Rank in Roman Art*, in: "Memoirs of the Connecticut Academy", XIV, New Haven 1963.
13. BYVANCK, Alexander Willem, *De Kunst der Oudheid*, IV e V, Leiden 1960-1965.
14. FROVA, Antonio, *L'arte di Roma e del mondo romano*, in: *Storia universale dell'arte*, II, Torino 1961.
15. GARCIA Y BELLIDO, Antonio, *Arte romano*, Madrid 1955.
16. GRABAR, André, *Le Premier Art chrétien*, Paris 1966 (tr. it.: *L'arte paleocristiana*, Milano 1967).
17. HANFMANN, George M. A., *Römische Kunst*, Wiesbaden 1964 (tr. fr., Paris-Bruxelles 1966).
18. KÄHLER, Heinz, *Rom und sein Imperium*, Baden-Baden 1962 (tr. fr., Paris 1963).
19. KASCHNITZ-WEINBERG, Guido von, *Römische Kunst*, I-III, Reinbeck 1961-1962 (pubbl. da Helga von HEINTZE in: *Rowohlts Deutsche Enzyklopädie*, nn. 133, 134, 137, 150).
20. KRAUS, Theodor, *Das römische Weltreich*, in: *Propyläen-Kunstgeschichte*, II, Berlin 1967.
21. LEE THOMPSON, Mary, *Monumental and Literary Evidence for Programmatic Painting in Antiquity*, in: "Marsyas", IX, 1960, pp. 36 ss.
22. PICARD, Gilbert-Charles, *L'art romain*, Paris 1962.
23. SCOTT RYBERG, Inez, *Rites of the State Religion in Roman Art*, in: "Memoirs of the American Academy in Rome", XXII, Roma 1955.
24. STRONG, Eugenie, *Roman Sculpture*, London 1911.
25. STRONG, Eugenie, *La scultura romana da Augusto a Costantino*, Firenze 1923-1926, 2 voll.
26. TECHNAU, Werner, *Die Kunst der Römer*, in: *Geschichte der Kunst des Altertums*, II, Berlin 1940.
27. WIRTH, Fritz W., *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompeijs bis ans Ende des III. Jahrhunderts*, XII, Berlin 1934.

3. CATALOGHI

28. CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo, *Le antichità di Villa Medici*, 4ª ed., Roma 1951.
29. CALZA, Raissa, *Scavi di Ostia, I Ritratti*, I, in: *Scavi di Ostia*, V, Roma 1964.
30. DELLA SETA, Alessandro, *Catalogo del Museo di Villa Giulia*, Roma 1918.
31. ELIA, Olga, *Pitture murali e mosaici nel Museo Nazionale di Napoli*, "Le guide dei musei italiani", Roma 1932.
32. FELLETTI MAJ, Bianca Maria, *Catalogo dei ritratti nel Museo Nazionale Romano*, "Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia", Roma 1953.
33. HELBIG, Wolfgang, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Tübingen 1963, 1966, 1968, 3 voll.
34. JONES, Henry Stuart, *A Catalogue of the Ancient Sculptures in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912.
35. MORETTI, Mario, *Il Museo Nazionale di Villa Giulia*, Roma 1963.
36. MUSTILLI, Domenico, *Il Museo Mussolini (Museo Nuovo dei Conservatori)*, Roma 1939.
37. PARIBENI, Roberto, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, "Le guide dei musei italiani", Roma 1928.

38. PIETRANGELI, Carlo, *Il Museo Barracco*, Roma 1963.
39. SCHEFOLD, Karl, *Die Wände Pompeijs. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive*, Berlin 1957.
40. *Vaticano, Città del*, in: *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, VII, Roma 1966, pp. 1094-1103.
41. VISCONTI, Pietro Ercole, *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche*, Roma 1883-1884.

MONOGRAFIE

1. STORIA ROMANA

42. ALFÖLDI, Andréas, *Early Rome and the Latins*, in: "Jerome Lectures", 7th Series, s.d. Ann Arbor (1963).
43. AYMARD, André, *Rome et son empire*, in: *Histoire générale des civilisations*, II, Paris 1954.
44. BLOCH, Raymond, *Traditions celtiques dans l'histoire des premiers siècles de Rome*, in: *Mélanges Carcopino*, Paris 1966, pp. 125 ss.
45. *The Cambridge Ancient History*, VIII-XII, Cambridge 1928-1939.
46. CESANO, Secondina Lorenzina, *I fasti della Repubblica romana sulla moneta di Roma*, in: *Studi di numismatica*, I, 2, 1942.
47. FRANK, Tenney (sotto la direzione di), *An Economic Survey of Ancient Rome*, New Jersey 1933-1940; rist. 1959, 5 voll.
48. GAGÉ, Jean, *Les Classes sociales dans l'Empire romain*, Paris 1964.
49. GRANT, Michael, *The World of Rome*, London 1960.
50. KOVALIOV, S. I., *Istoria Rima*, Leningrad 1948, 2 voll.
51. MAZZARINO, Santo e GIANNELLI, Giulio, *Trattato di storia romana*, Roma 1953-1956, 2 voll.
52. MÜLLER-KARPE, Hermann, *Vom Anfang Roms*, in: "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", Heidelberg 1959, 5. E. H.
53. MÜLLER-KARPE, Hermann, *Zur Stadwerdung Roms*, in: "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", Heidelberg 1962, 8. E. H.
54. PIGANIOL, André, *La Conquête romaine*, Paris 1967, 5ª ed. rifusa.
55. ROSTOVCEV, Michail, *Social and Economic History of the Roman Empire*, Oxford 1926; ed. riv. 1957 (tr. it.: ROSTOVTZEFF, Michele, *Storia economica e sociale dell'Impero romano*, a cura di A. MARCONE, Milano 2003).
56. SESTON, William, *Marius Maximus et la date de la "Constitutio Antoniniana"*, in: *Mélanges Carcopino*, Paris 1966, pp. 877 ss.
57. SYME, Ronald, *The Roman Revolution*, Oxford 1939; 2ª ed. 1952.
58. VULPE, Radu, *Dion Cassius et la campagne de Trajan en Mésie inférieure*, in: "Studii clasice", VI, Bucarest 1964, pp. 205-232.
59. WEBER, Wilhelm, *Römisches Herrschertum und Reich im II Jahrhundert nach Christus*, Stuttgart-Berlin 1937.
60. WEBER, Wilhelm, in: *The Cambridge Ancient History*, XI, IX, 8, Cambridge 1954.

2. STORIA DELL'ARTE

Il problema dell'arte romana

61. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Römische Kunst zwei Generationen nach Wickhoff*, in: "Klio", XXXVIII, 1960, pp. 267 ss. (Riprodotto in: *Archeologia e cultura*, Milano-Napoli 1961, pp. 234 ss., in tr. it.)
62. BRENDEL, Otto, *Prolegomena to a Book on Roman Art*, in: "Memoirs of the American Academy in Rome", XXI, Roma 1953, pp. 9 ss. (tr. it.: BRENDEL, Otto, *Introduzione all'arte romana*, a cura di S. SETTIS, Torino 1982).
63. BYVANCK, Alexander Willem, *Le problème de l'art romain*, in: "Bulletin Vereeniging v. antieke Beschaving", XXXIII, 1958, pp. 1 ss.
64. CURTIUS, Ludwig, *Geist der römischen Kunst*, in: "Die Antike", V, 1929, pp. 187-213.
65. HINKS, Roger Packmann, *Carolingian Art*, London 1935; 2ª ed., Ann Arbor, Mich., 1962.
66. KÄHLER, Heinz, *Wesenzüge der römischen Kunst*, Saarbrücken 1958.
67. LEVI, Doro, *L'arte romana, schizzo della sua evoluzione e sua posizione nella storia dell'arte antica*, in: "Annuario della scuola archeologica italiana di Atene", XXIV-XXVI, 1946-1948, pp. 229 ss. (1950).
68. RIEGL, Alois, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901, 1ª parte, 2 voll. (Ripubblicata col titolo *Spätrömische Kunstindustrie*, Wien 1927.)
69. RODENWALDT, Gerhart, *Römisches in der antiken Kunst*, in: Archäologischer Anzeiger", XXVIII-XXXIX, 1923-1924, pp. 364 ss.
70. SCHEFOLD, Karl, *Vom Ursprung und Sinn "römischer" Reliefkunst*, in: *Charites. Studien zur Altertumswissenschaft*, Konrad Schauenburg (cur.), Bonn 1957, pp. 187 ss.
71. SCHWEITZER, Bernhard, *Die europäische Bedeutung der römischen Kunst*, in: *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften*, II, Tübingen 1963, pp. 198 ss.
72. SNIJDER, Geerto Aelko Seebo, *Het Probleem der Romeinse Kunst*, in: "Tijdschrift voor Geschiedenis", XLIX, 1934, pp. 1 ss.
73. STRZYGOWSKI, Josef, *Orient oder Rom?*, Leipzig 1901.
74. WICKHOFF, Franz, *Die Wiener Genesis*, Prag-Wien-Leipzig 1895. (L'introduzione è stata edita separatamente col titolo: *Römische Kunst*, Berlin 1912.)

Età repubblicana

75. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Sulla formazione del ritratto romano*, in: *Archeologia e cultura*, Milano-Napoli 1961, pp. 172-188.
76. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, COARELLI, Filippo, FRANCHI DELL'ORTO, Luisa, GIULIANO, Antonio, LA REGINA, Adriano e TORELLI, Mario, *Sculture municipali dell'area sabellica tra l'età di Cesare e quella di Nerone*, in: "Studi miscellanei", X, Roma 1966.
77. BONNAFFÉ, Edmond, *Les Collectionneurs de l'ancienne Rome. Notes d'un amateur*, Paris 1867.
78. CASTAGNOLI, Ferdinando, *Dedica arcaica lavinate a Castore e Polluce*, in: "Studi e materiali di storia delle religioni", XXX, 1, Roma 1959, pp. 109-117.
79. CASTAGNOLI, Ferdinando, *Sulla tipologia degli altari di Lavinio*, in: "Bollettino comunale", LXXVII, Roma 1959-1960.

80. COLONNA, Giovanni, *Il santuario di Pyrgi alla luce delle recenti scoperte,* in: "Studi etruschi", XXXIII, 1965, pp. 191-219.
81. COLONNA, Giovanni, GARBINI, Giovanni e PALLOTTINO, Massimo, *Scavi nel santuario etrusco di Pyrgi: relazione preliminare della VII campagna,* in: "Archeologia classica", XVI, Roma 1964, pp. 49-117.
82. FRANK, Tenney, *Roman Buildings of the Republic,* in: "Memoirs of the American Academy in Rome", Roma 1924.
83. JUCKER, Hans, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen,* Frankfurt/Main 1950.
84. KASCHNITZ-WEINBERG, Guido von, *Studien zur etruskischen und frührömischen Porträtkunst,* in: "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", XLI, Roma 1926, pp. 131-211.
85. KASCHNITZ-WEINBERG, Guido von, *Über die Grundformen der italisch-römischen Struktur,* in: "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts", III, München 1950, pp. 148 ss.
86. KASCHNITZ-WEINBERG, Guido von, *Vergleichende Studien zur italisch-römischen Struktur,* I, *Baukunst,* in: *Kleine Schriften zur Struktur,* I, Berlin 1965, pp. 109-145.
87. MICHEL, Dorotea, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius,* "Collection Latomus", XCIV, Bruxelles 1967.
88. PARIBENI, Roberto, *Ariccia: Stipe votiva in località Castelletto,* in: *Notizie degli scavi,* Roma 1930, pp. 370 ss.
89. POULSEN, Frederik, *Die Römer der republikanischen Zeit und ihre Stellung zur Kunst,* in: "Die Antike", XIII, 2, 1937, pp. 125-150.
90. PUGLIESE CARRATELLI, Giovanni, *Intorno alle lamine di Pyrgi,* in: "Studi etruschi", XXXIII, 1965, pp. 221-235.
91. SCHWEITZER, Bernhard, *Die Bildniskunst des römischen Republik,* Leipzig-Weimar 1948.
92. SCOTT RYBERG, Inez, *An Archaelogical Record of Rome from the VII[th] to the II[nd] century B.C.,* in: "Studies and Documents", XIII, 1, 2, Christophers, London 1940.
93. STRONG, Eugenie, *The Art of the Roman Republic,* in: *The Cambridge Ancient History,* IX, Cambridge 1932.
94. STUCCHI, Sandro, *Statua di Apollo saettante dalle rovine del tempio Sosiano,* in: "Bollettino comunale", LXXV, Roma 1953-1955 (1956), pp. 1 ss.
95. VAN ESSEN, Carel Claudius, *Literary Evidence for the Beginnings of Roman Art,* in: "Journal of Roman Studies", XXIV, 1934, pp. 154-162.
96. VESSBERG, Olaf, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik,* in: "Acta Instituti Romani Regni Sueciae", VIII, Lund-Leipzig 1941.
97. ZINSERLING, Georg, *Studien zu den Historiendarstellungen der römischen Republik,* in: "Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena", IX, 1959-1960, pp. 403-448.

Età d'Augusto, di Tiberio e di Claudio

98. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, Recensione ad *Antike Plastik,* IV, Berlin, 1965, in: "Dialoghi di archeologia", I, 1, Milano, pp. 125-129.
99. BRENDEL, Otto, *Novus Mercurius,* in: "Mitteilungen der Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", L, 1935, pp. 231-259.
100. CARETTONI, Gianfilippo, *I problemi della zona Augustea del Palatino,* in: "Rendic. Pontif. Accad.", XXXIX, 1966-1967, pp. 55-75.
101. CHARBONNEAUX, Jean, *L'Art au siècle d'Auguste,* Lausanne 1948.
102. FUCHS, Werner, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs,* in: "Jahrbuch des Instituts", Berlin 1965, 20, E. H.
103. GABRIEL, Mabel M., *Livia's Garden Room at Prima Porta,* New York 1955.
104. GRIMAL, Pierre, *Les Jardins romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire,* "Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome", 155, Paris 1943.
105. KRAUS, Theodor, *Die Ranken der Ara Pacis,* Berlin 1953.
106. KÜTHMANN, Harald, *Untersuchungen zur Toreutik der zweiten und ersten Jahrhunderts vor Chr.,* Basel 1959.
107. MÖBIUS, Hans, *Alexandria und Rom,* "Bayerische Akademie der Wissenschaften", n.s., 59, München 1964.
108. MORETTI, Giuseppe, *Ara Pacis Augustae,* Roma 1948, 2 voll.
109. RODENWALDT, Gerhard, *Kunst um Augustus,* Berlin 1942.
110. SIMON, Erika, *Toreutica,* in: *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale,* VII, Roma 1966, pp. 919-948.
111. SIMON, Erika, *Ara Pacis Angustae,* "Monumenta Artis antiquae", I, Tübingen 1967.
112. STROCKA, Wolker Michael, *Die Grimanischen Reliefs,* in: *Antike Plastik,* IV, Berlin 1965, pp. 87-102.
113. STRONG, Eugenie, *The Art of the Augustean Age,* in: *The Cambridge Ancient History,* X, Cambridge 1934, pp. 545 ss.
114. ZANKER, Paul, *Forum Augustum,* "Monumenta Artis antiquae", II, Tübingen 1968. (tr. it.: *Il foro di Augusto,* Roma 1984).

Età flavia

115. BLANCKENHAGEN, Peter Heinrich von, *Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nerva-forum,* Berlin 1940.
116. BLANCKENHAGEN, Peter Heinrich von, *Elemente der römischen Kunst am Beispiel des flavischen Stils,* in: *Das Neue Bild der Antike,* II, Leipzig 1942, pp. 310-341.
117. CASTAGNOLI, Ferdinando, *Gli edifici rappresentati in un rilievo del sepolcro degli Haterii,* in: "Bollettino comunale", LXIX, Roma 1941, pp. 59-69.
118. CHAMOUX, François, *Observations sur la survivance des thèmes helléniques dans la sculpture provençale,* "Publications de l'Université de Dijon", XVI, Dijon 1958.
119. MAGI, Filippo, *I rilievi Flavi del palazzo della Cancelleria,* Roma 1946.
120. PICARD, Gilbert-Charles, *Glanum et les origines de l'art romano-provençal,* in: "Gallia", XXI, Paris 1963, pp. 111 ss.
121. PICARD, Gilbert-Charles, *La Peinture romaine jusqu'à la destruction de Pompéi,* in: "Revue des Études latines", XLII, Paris 1964, pp. 378 ss.
122. SCHEFOLD, Karl, *Probleme der pompejanischen Malerei,* in: "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts.

Römische Abteilung", LXXII, Heidelberg 1965, pp. 116-126.

Età traianea e adrianea

123. ANDREAE, Bernhard, *Studien zur römischen Grabkunst,* in: "Mitteilungen der Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", Heidelberg 1963, 9, E.H.
124. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *"Gusto e valore dell'arte provinciale",* in: *Storicità dell'arte classica,* Firenze 1950, 2ª ed., pp. 229 ss.
125. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Il "Maestro delle imprese di Traiano",* in: *Storicità dell'arte classica,* Firenze 1950, 2ª ed., pp. 209 ss.
126. CARANDINI, Andrea, *Vibia Sabina,* Firenze 1968.
127. GRAINDOR, Paul, *Athènes sous Hadrien,* Le Caire 1932.
128. GROSS, Walter Hatto, *Bildnisse Trajans,* in: *Das römische Herrscherbild,* II, 2, Berlin 1940.
129. HAMBERG, Peer Gustaf, *Studies in Roman Imperial Art. The State Relief of the Second Century,* Copenhagen 1945.
130. HASSEL, Franz Josef, *Der Traijansbogen in Benevent. Ein Bauwerk des römischen Senates,* Mainz 1966.
131. KÄHLER, Heinz, *Hadrian und seine Villa bei Tivoli,* Berlin 1950.
132. LEHMANN-HARTLEBEN, Karl, *Die Trajanssäule,* Berlin 1926.
133. PARIBENI, Roberto, *Optimus Princeps,* Messina 1926-1927, 2 voll.
134. PASSARELLI, Vincenzo, *Rilievo e studio di restituzione dello Hadrianeum,* in: "Atti III Convegno di storia dell'architettura, 1938", Roma 1940, pp. 123 ss.
135. TOYNBEE, Jocelyn Mary Catherine, *The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art,* Cambridge 1934.
136. WEITZMANN, Kurt, *The Joshua Roll,* Princeton 1947.

Età degli Antonini

137. BECATTI, Giovanni, *La colonna coclide istoriata,* Roma 1960.
138. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Osservazioni sulla forma artistica in Oriente e in Occidente,* in: *Problemi attuali di scienza e cultura: Convegno su tardo antico e alto medioevo,* Accademia dei Lincei, aprile 1967, Quaderno n. 105, Roma 1968, pp. 289-308.
139. BIRLEY, Anthony, *Marcus Aurelius,* London 1963.
140. COARELLI, Filippo, *La porta trionfale,* in: "Dialoghi di archeologia", II, 1, Milano 1968.
141. COLINI, Antonio Maria, GATTI, Guido e coll., *La colonna di Marco Aurelio. Studi e materiali, Museo dell'Impero,* Roma 1955.
142. MAZZARINO, Santo, *Prima cattedra,* in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à André Piganiol,* Paris 1966, pp. 1635 ss.
143. MORRIS, John, *The Dating of the Column of Marcus Aurelius,* in: "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", XV, London 1952, pp. 33 ss.
144. RODENWALDT, Gerhard, *Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst,* in: "Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften", III, Berlin 1935.
145. RODENWALDT, Gerhard, *Art from Nero to the Antonines,* in: *The Cambridge Ancient History,* XI, Cambridge 1936, pp. 775-805.
146. SCOTT RYBERG, Inez, *Panels Reliefs of Marcus Aurelius,* New York 1967.
147. WEGNER, Max, *Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule,* in: "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", XLVI, Berlin 1931, pp. 61 ss.
148. WEGNER, Max, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit,* in: *Das römische Herrscherbild,* I, Berlin 1939.

Architettura – Urbanistica

149. BLAKE, Marion Elizabeth, *Ancient Roman Construction in Italy from the Prehistoric Period to Augustus,* Washington, D.C., 1947.
150. BLAKE, Marion Elizabeth, *Roman Construction in Italy from Tiberius through the Flavians,* Washington, D.C., 1959.
151. BLOCH, Herbert, *I bolli laterizi e la storia dell'edilizia romana,* Roma 1947.
152. BROWN, Donald Frederick, *Temples of Rome as Coin Types,* "Numismatic Notes and Monographs", XC, New York 1940.
153. CALZA, Guido, *La necropoli del porto di Roma nell'isola sacra,* Roma 1940.
154. CARETTONI, Gianfilippo, COLINI, Antonio Maria, COZZA, Lucos e GATTI, Guido, *La pianta marmorea di Roma antica,* Roma 1955-1960, 2 voll.
155. CREMA, Luigi, *L'architettura romana,* Torino 1959.
156. DELBRÜCK, Richard, *Hellenistische Bauten in Latium,* Strasbourg 1907-1912, 2 voll. (Rist. anastatica e tr. it., Perugia 1979).
157. VAN DEMAN, Esther Boise, *The Building of Roman Aqueducts,* Washington, D.C., 1934.
158. FASOLO, Furio e GULLINI, Giorgio, *Il santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina,* Roma 1953, 2 voll.
159. GERKAN, Armin von, *Griechische und römische Architektur,* in: "Bonner Jahrbücher", 1952, Bonn 152, pp. 21 ss.
160. GIOVANNONI, Gustavo, *La tecnica della costruzione presso i Romani,* Roma s.d. (1926).
161. LUGLI, Giuseppe, *I monumenti antichi di Roma e suburbio,* Roma 1931-1940, 4 voll.
162. LUGLI, Giuseppe, *Roma antica. Il centro monumentale,* Roma 1946.
163. MacDONALD, William Lloyd, *The Architecture of the Roman Empire,* New Haven-London 1965.
164. MEIGGS, Russel, *Roman Ostia,* Oxford 1960.
165. NASH, Ernst, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Roms,* Tübingen 1961-1962, 2 voll.
166. PALCHETTI, Anna Maria e QUILICI, Lorenzo, *Il tempio di Giunone Regina nel Portico di Ottavia,* in: "Studi di topografia romana", Quaderni dell'Istituto di topografia antica, V, Roma 1968, pp. 77-88.
167. PLATNER, Samuel Ball e ASHBY, Thomas, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome,* Oxford 1929.
168. QUILICI, Lorenzo, *Sull'acquedotto Vergine del Monte Pincio alle sorgenti,* in: "Studi di topografia romana", Quaderni dell'Istituto di topografia antica, V, Roma 1968, pp. 125-160.
169. *Roma,* in: *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale,* VI, Roma 1965, pp. 764-939 (Articoli di vari autori, di cui il primo è Ferdinando CASTIGLIOLI).

Le antichità di Roma nei disegni degli artisti del Rinascimento

170. BARTOLI, Alfonso, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 3 voll., I, II, Roma 1914-1915; III, Firenze 1922.
171. HÜLSEN, Christian, *Il libro di Giuliano da Sangallo*, Lipsia 1910, 2 voll. (Cod. Vat. Barb. Lat. 4424.)
172. HÜLSEN, Christian e EGGER, Hermann, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerk*, Berlin 1913-1916, 4 voll.

Aggiornamento bibliografico

di Claudio Franzoni

Negli ultimi anni gli studi sull'arte di Roma antica, per quanto abbiano in gran parte mutato di segno sia nelle problematiche sia nei metodi, sono stati molteplici e non solo nel nostro paese: la bibliografia che segue non ha la pretesa di essere esaustiva, ma si propone come strumento di orientamento generale, indicando alcuni dei saggi più significativi degli ultimi decenni.

Lessici, opere enciclopediche, repertori

173. *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, Berlin 1972 ss.
174. *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, a cura di Hubert CANCIK e Helmuth SCHNEIDER, Stuttgart-Weimar 1996 ss.
175. *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*, Athènes-Rome 1985-1998 I. *Matériaux, techniques de construction, techniques et formes du décor*, 1985; II. *Éléments constructifs: supports, couvertures, aménagements intérieurs*, 1992; III. *Espaces architecturaux, bâtiments et ensembles*, 1998.
176. LA REGINA, Adriano et al., *Lexicon Topographicum Vrbis Romae. Suburbium*, I, Roma 2001.
177. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I-VIII, Zürich-Düsseldorf 1981-1997.
178. *Pompei. Pitture e Mosaici*, I-IX Roma 1990-2003.
179. STEINBY, Eva Margareta, a cura di, *Lexicon Topographicum Vrbis Romae*, I-VI, Roma 1993-2000.

Manuali

180. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio e TORELLI, Mario, *L'arte dell'antichità classica. Etruria e Roma*, Torino 1976.
181. BRILLIANT, Richard, *Roman Art from the Republic to Constantine*, London 1974.
182. D'AMBRA, Eve, a cura di, *Roman Art in Context. An Anthology*, Englewood Cliffs 1993.
183. MANSUELLI, Guido A., *Roma e il mondo romano*, 2 voll., 1. *Dalla media repubblica al primo impero*. 2. *Da Traiano all'antichità tarda*, Torino 1981.

Opere di carattere generale

184. ALFÖLDI, Maria R., *Bild und Bildersprache der römischen Kaiser, Beispiele und Analysen*, Mainz 1999.
185. BALTY, Jean Charles, *Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt*, Mainz 1993.
186. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Storicità dell'arte classica*, Bari 1973[3].
187. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Roma-Bari 1976 (1981; 1991; 1995).
188. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Archeologia e cultura*, Roma 1979[2].
189. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Dall'Ellenismo al Medioevo*, Roma 1980.
190. BIEBER, Margarete, *Ancient Copies. Contribution to the History of Greek and Roman Art*, New York 1977.
191. BONACASA, Nicola e RIZZA, Giovanni, a cura di, *Ritratto ufficiale e ritratto privato*, Atti della II Conf. Intern. sul ritratto romano, Roma 1984, Roma 1988.
192. BOSCHUNG, Dietrich, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern 1987.
193. COARELLI, Filippo, *Revixit ars. Arte e ideologia a Roma: dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Roma 1996.
194. ELSNER, Jas, a cura di, *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge 1996.
195. FUCHS, Michaela, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater*, Mainz 1987.
196. GAZDA, Elaine K., a cura di, *Roman Art in the Private Sphere*, Ann Arbor 1991.
197. HOLLIDAY, Peter J., *The Origins of Roman Historical Commemoration in the Visual Arts*, Cambridge 2002.
198. HÖLSCHER, Tonio, *Monumenti statali e pubblico*, Roma 1994.
199. KLEINER, Diana E.E., *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits*, Roma 1987.
200. KLEINER, Diana E.E., *Roman Sculpture*, New Haven and London 1992 (paperback ed. 1994).
201. KOCKEL, Valentin, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verstandnis des spätrepublikanisch- und frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mainz 1993.
202. HESBERG, Henner von e ZANKER, Paul, a cura di, *Römische Gräberstrassen: Selbstdarstellung, Status, Standard Kolloquium*, München 1985, München 1987.
203. LAHUSEN, Gotz, *Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom: literarische und epigraphische Zeugnisse*, Roma 1983.
204. MANDERSCHEID, Hubertus, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Berlin 1981.
205. MARTIN, H. Gunther, *Römische Tempelkultbilder. Eine archäologische Untersuchung zur Späten Republik*, Roma 1987.

206. MIKOCKI, Tomasz, *Sub specie deae: Les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses. Étude iconologique, RdA*, Suppl. 14, Roma 1995.
207. SAURON, Gilles, *Quis Deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, BEFAR 285, Roma 1994.
208. SENA CHIESA, Gemma e FACCHINI, Giuliana, *Gemme romane di età imperiale: produzione, commerci, committenze*, in: *ANRW*, II, 12-3, Berlin-New York 1985, pp. 3 ss.
209. SINN, Friedericke, *Stadtrömische Marmorurnen*, Mainz 1987.
210. TORELLI, Mario, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 1982.
211. ZANKER, Paul, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1974.
212. ZANKER, Paul, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano 2002.

Letteratura artistica

213. ELSNER, Jas, *Seductions of Art: Encolpius and Eumolpus in a Neronian Picture Gallery*, in: "Proceedings of the Cambridge Philological Society", 39, 1993, pp. 30 ss.
214. GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale, V. Mineralogia e storia dell'arte, libri 33-37*, a cura di Antonio CORSO, Rosanna MUGELLESI, Giampiero ROSATI, Torino 1988.
215. GUALANDI, M. Letizia, *Le fonti per la storia dell'arte*, I. *L'antichità classica*, Roma 2001.
215. KNELL, Heiner e WESENBERG, Burkhardt, a cura di, *Vitruv-Kolloquium*, Darmstadt 1982, Darmstadt 1984.
217. *Le project de Vitruve: object, destinataires et reception du De architectura*, Actes du colloque, Roma 1992, Roma 1994.

Cataloghi

218. ANDREAE, Bernard, a cura di, *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums, I. Museo Chiaramonti*, Berlin-New York 1995.
219. ANDREAE, Bernard et al., *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums, II. Museo Pio Clementino-Cortile Ottagono*, Berlin-New York 1998.
220. ANSELMINO, Lucilla, *Antiquarium Comunale di Roma. Terrecotte architettoniche, I. Antefisse*, Roma 1977.
221. CALZA, Raissa, a cura di, *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma 1977.
222. *Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità*, I. ARIAS, Paolo Enrico, CRISTIANI, Emilio, GABBA, Emilio, *Sarcofagi romani, iscrizioni romane e medioevali*, Pisa 1977; II. SETTIS, Salvatore, a cura di, Modena 1984.
223. *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, BORRIELLO, M. Rosaria et al., I, 1. *I mosaici, le pitture, gli oggetti d'uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori*, Roma-Milano 1989. CANTILENA, Renata et al., I, 2. *La scultura greco-romana. Le sculture antiche della collezione Farnese. Le collezioni monetali. Le oreficerie. La collezione glittica*, Roma-Milano 1989.
224. FEJFER Jane, *The Ince Blundell Collection of Classical Sculpture, I. The Portraits; 2. The Roman Male Portraits*, Liverpool 1998.
225. FITTSCHEN, Klaus e ZANKER, Paul, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, 1. Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Mainz 1985; III. *Kaiserinnen und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts*, Mainz 1983.
226. GIULIANO, Antonio, a cura di, *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, Roma 1979 ss.
227. JOHANSEN, Flemming, *Roman Portraits, I. Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1994.
228. *Corpus Signorum Imperii Romani, Pologne*, I. SADURSKA, Anna, *Les portraits romains dans les collections polonaises*, Warszawa 1972; II, 1. *Les monuments funéraires*, Warszawa 1990; II, 2. *Les sarcophages*, Warszawa 1992; III, 1-2. MIKOCKI, Tomasz et al., *Les sculptures mythologiques et décoratives*, Warszawa 1994; 1999.
229. SANTA MARIA SCRINARI, Valnea, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972.
230. SINN, Friedericke, *Die Grabdenkmäler, 1. Reliefs, Altäre, Urnen*, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Katalog der Skulpturen, Mainz 1991.
231. SINN, Friedericke, FREYBERGER, Klaus S., *Die Grabdenkmäler, 2. Die Ausstattung des Hateriergrabes*, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Katalog der Skulpturen, Mainz 1996.
232. VORSTER, Christiane, *Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Katalog der Skulpturen, II, 1, Mainz 1994.
233. WERNER, Klaus E., *Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vaticanischen Museen*, Città del Vaticano 1998.

Storia e cultura

234. AMPOLO, Carmine, CÀSSOLA, Filippo et al., *Roma e l'Italia. Radices imperii*, Milano 1990.
235. ANDREAE, Bernard, CANCIK Hubert et al., *Princeps urbium. Cultura e vita sociale nell'Italia romana*, Milano 1991.
236. SCHIAVONE, Aldo, a cura di, *Storia di Roma*, Torino 1988 ss.; I. *Roma in Italia*, 1988; II, 1. *L'Impero mediterraneo. La repubblica imperiale* 1990; II, 2. *L'Impero mediterraneo. I principi e il mondo*, 1991; II, 3. *L'Impero mediterraneo. La cultura e l'impero*, 1992; III, 1. *L'età tardoantica. Crisi e trasformazioni*, 1993; III, 2. *L'età tardoantica. I luoghi e le culture*, 1993; IV. *Caratteri e morfologie*, 1989.
237. SETTIS, Salvatore, a cura di, *Civiltà dei Romani*, 4 voll., Milano; *La città, il territorio, l'impero*, 1990; *Il potere e l'esercito*, 1991; *Il rito e la vita privata*, 1992; *Un linguaggio comune*, 1993.

Il problema dell'arte romana

238. BRILLIANT, Richard, *Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Firenze 1987.
239. HÖLSCHER, Tonio, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Torino 1993.

240. SETTIS, Salvatore, *Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri*, in: *Storia di Roma*, IV. *Caratteri e morfologie*, Torino 1989, pp. 827 ss.
241. SETTIS, Salvatore, *"Ineguaglianze" e continuità: un'immagine dell'arte romana*, in: O. J. Brendel, *Introduzione all'arte romana*, Torino 1982, pp. 161 ss.

Età repubblicana

242. BRECKENRIDGE, James Douglas, *Origins of Roman Republican Portraiture. Relations with the Hellenistic World*, in: *ANRW*, I, 4, Berlin 1973, pp. 173 ss.
243. CARANDINI, Andrea e CAPPELLI, Rosanna, a cura di, *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città*, Catalogo della mostra, Roma 2000, Milano 2000.
244. CRISTOFANI, Mauro, a cura di, *La grande Roma dei Tarquini*, Catalogo della mostra, Roma 1990, Roma 1990.
245. *Enea nel Lazio. Archeologia e mito*, Catalogo della mostra, Roma 1981, Roma 1981.
246. FELLETTI MAJ, Bianca Maria, *La tradizione italica nell'arte romana*, Roma 1977.
247. GROS, Pierre, *Architecture et société à Rome et en Italie centro-meridionale aux deux derniers siècles de la République*, Bruxelles 1978; trad. it., Roma 1987.
248. GUALANDI, Giorgio, *L'apporto italico alla formazione della civiltà romana*, in: *Popoli e Civiltà dell'Italia antica*, VII, Roma 1978, pp. 287 ss.
249. HOLLIDAY, Peter J., *Roman Triumphal Painting: Its Function, Development, and Reception*, in: "The Art Bulletin", Mar. 1997, pp. 130 ss.
250. KLEINER, Diana E.E., *Roman Group Portraiture. The Funerary Reliefs of the Late Republic and Early Empire*, New York-London 1977.
251. KUTTNER, Ann L., *Some New Grounds for Narrative. Marcus Antonius' Base, The ara Domitii Ahenobarbi and Republican Biographies*, in: P. J. HOLLIDAY, a cura di, *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge 1993, pp. 198 ss.
252. MENICHETTI, Mauro, *...Quoius forma virtutei parisuma fuit ...Ciste prenestine e cultura di Roma medio-repubblicana*, Roma 1995.
253. PAPINI, Massimiliano, *Antichi volti della repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II sec. a. C.*, Roma 2004.
254. *Roma medio-repubblicana. Aspetti culturali di Roma e del Lazio nei secoli IV e III a. C.*, Catalogo della mostra, Roma, Roma 1973.
255. SCHEFOLD, Karl, *Caesars Epoche als goldene Zeit römischer Kunst*, in: *ANRW*, I, 4, Berlin 1973, pp. 251 ss.
256. STILP, Florian, *Mariage et Suovétaurilia. Étude sur le soi-disant "Autel de Domitius Ahenobarbus"*, *RdA*, Suppl. 26, Roma 2001.
257. TORELLI, Mario, *Lavinio e Roma. Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia*, Roma 1984.
258. TORELLI, Mario, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano 1997.
259. ZANKER, Paul, a cura di, *Hellenismus in Mittelitalien*, Kolloquium, Göttingen 1974, Göttingen 1976.

Augusto e la dinastia giulio-claudia

260. ANDREAE, Bernard, *Praetorium speluncae. L'antro di Tiberio a Sperlonga ed Ovidio*, Soveria Mannelli 1995.
261. ATTILIA, Luigia, *Il mausoleo di Augusto*, in: *Roma repubblicana dal 270 a.C. all'età augustea*, Roma 1987, pp. 29 ss.
262. BARTMAN, Elizabeth, *Portraits of Livia. Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome*, Cambridge 1998.
263. BERGMANN, Marianne, *Der Koloß Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Rom der frühen Kaiserzeit*, Mainz 1994.
264. BESCHI, Luigi, *I rilievi ravennati dei "troni"*, in: "Felix Ravenna", 127-130, 1984-1985, pp. 37 ss.
265. BOSCHUNG, Dietrich, *Die Bildnisse des Augustus*, Das Römische Herrscherbild 1.2, Berlin 1993.
266. BOSCHUNG, Dietrich, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz 2002.
267. CASTRIOTA, David, *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton 1995.
268. CIANCIO ROSSETTO, Paola, *Il sepolcro del fornaio. M. Vergilio Eurisace a Porta Maggiore*, Roma 1973.
269. GROS, Pierre, *Aurea Templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Roma 1976.
270. HÄNLEIN-SCHÄFER, Heidi, *Veneratio Augusti. Eine Studie zu den Tempeln des ersten römischen Kaisers*, Roma 1985.
271. HOLLIDAY, Peter J., *Time, History, and Ritual on the Ara Pacis Augustae*, in: "The Art Bulletin", Dec. 1990, pp. 540 ss.
272. *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Catalogo della mostra, Berlin 1988, Mainz 1988.
273. KISS, Zsolt, *L'iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste e de Tibère*, Warszawa 1975.
274. KUTTNER, Ann L., *Dynasty and Empire in the Age of Augustus: the case of the Boscoreale cups*, Berkeley 1995.
275. LA ROCCA, Eugenio, *Amazzonomachia. Le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano*, Catalogo della mostra, Roma 1985, Roma 1985.
276. LA ROCCA, Eugenio, *Silenzio e compianto dei morti nell'Ara Pacis*, in "Mouseio Mpenakh", 1, 2002, pp. 269 ss.
277. POLASCHEK, Karin, *Studien zur Ikonographie der Antonia Minor*, Roma 1973.
278. POLLINI, John, *The Gemma Augustea: Ideology, Rhetorical Imagery and the Construction of a Dynastic Narrative*, in: P.J. HOLLIDAY, a cura di, *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge 1993, pp. 258 ss.
279. POLLINI, John, *The Augustus from Prima Porta and the Transformation of the Polykleteian Heroic Ideal. The Rhetoric of Art*, in: Warren G. MOON, a cura di, *Polykleitos, the Doryphoros, and tradition*, Madison 1995, pp. 262 ss.
280. REEDER, Jane Clark, *The villa of Livia and Gallinas Albas. A Study in the Augustan Villa and Garden*, Providence 2001.
281. ROSE, Charles Brian, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*, Cambridge 1996.
282. SPANNAGEL, Martin, *Exemplaria Principis: Untersuchungen zu Entstehung*

und Ausstattung des Augustusforums, Heidelberg 1999.
283. ZANKER, Paul, *Studien zu den Augustus Porträts. Der Actiumtypus*, Göttingen 1973.
284. ZANKER, Paul, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989.

Età flavia
285. BERGMANN, Marianne, *Zum Fries B der flavischen Cancelleriareliefs*, Marburg 1981.
286. DARWALL-SMITH, Robin Haydon, *Emperors and Architecture. A Study of Flavian Rome*, Coll. Latomus 231, Bruxelles 1996.
287. PARIS, Rita, *Dono Hartwig. Originali ricongiunti e copie tra Roma e Ann Arbor. Ipotesi per il* Templum Gentis Flaviae, Catalogo della mostra, Roma 1994, Roma 1994.
288. PFANNER, Michael, *Der Titusbogen*, Mainz 1983.
289. SIMON, Erika, *Virtus und Pietas: Zu den Friesen A und B von der Cancelleria*, in: "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", 100, 1985, pp. 543 ss.
290. TORELLI, Mario, *Culto imperiale e spazi urbani in età flavia. Dai rilievi Hartwig all'arco di Tito*, in: *L'Urbs, Espace urbain et histoire. Ier siècle avant J.C.-IIIe siècle après J.C.*, Coll. Latomus 98, Roma 1987, pp. 563 ss.
291. ZANKER, Paul e BERGMANN, Marianne, *"Damnatio Memoriae". Umgearbeitete Nero- und Domitiansporträts. Zur Ikonographie der flavischen Kaiser und des Nerva*, in: "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", 96, 1981, pp. 317 ss.

Traiano
292. BAUMER, Lorenz E., HÖLSCHER, Tonio, WINKLER, Lorenz, *Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Trajanssäule. Drei Fallstudien*, in: "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", 106, 1991, pp. 261 ss.
293. COARELLI, Filippo, *La colonna Traiana*, Roma 1999.
294. DAVIES, Penelope J.E., *The Politics of Perpetuation: Trajan's Column and the Art of Commemoration*, in: "American Journal of Archaeology", 101, 1997, pp. 41 ss.
295. FESTA FARINA, Fiorella et al., a cura di, *Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro nella cultura classica*, Roma 2001.
296. FITTSCHEN, Klaus, *Das Bildprogramm des Trajansbogens zu Benevent*, in: "Archäologischer Anzeiger", 1972, pp. 743 ss.
297. GAUER, Werner, *Zum Bildprogramm des Trajansbogens von Benevent*, in: "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", 89, 1974, pp. 308 ss.
298. LEANDER-TOUATI, Anne-Marie, *The Great Trajanic Frieze*, Stockholm 1987.
299. PACKER, James, *The Forum of Trajan in Rome: A Study of the Monuments*, 2 voll., Berkeley 1997.
300. SETTIS, Salvatore et al., *La Colonna Traiana*, Torino 1988.

Adriano
301. *Adriano e il suo Mausoleo. Studi indagini e interpretazioni*, Catalogo della mostra, Roma 1998, Milano 1998.
302. *Adriano. Architettura e progetto*, Catalogo della mostra, Tivoli 2000-01, Milano 2001.
303. GUIDOBALDI, Federico, a cura di, *Sectilia pavimenta di Villa Adriana*, Roma 1994.
304. HOFFMANN, Adolf, *Das Gartenstadion in der Villa Hadriana*, Mainz 1980.
305. MACDONALD, William Lloyd e PINTO, John A., *Villa Adriana: la costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Milano 1997.
306. MEYER, Hugo, *Antinoos*, München 1991.
307. RAEDER, Joachim, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*, Frankfurt a. M.-Bern 1983.
308. RÜDIGER, Ulrich, *Die Anaglypha Hadriani*, in: *Antike Plastik*, XII, 1-3, Berlin 1973, pp. 161 ss.
309. SAPELLI, Marina, a cura di, *Provinciae fideles. Il fregio del tempio di Adriano in Campo Marzio*, Milano 1999.
310. SCHMIDT-COLINET, Andreas, *Zur Ikonographie der hadrianischen Tondi am Konstantinsbogen*, in: F. BLAKOLMER et al., *Fremde Zeiten I, Festschrift für Jürgen Borchhardt*, Wien 1996, pp. 261 ss.

Antonini
311. ANGELICOUSSIS, Elizabeth, *The panel Reliefs of Marcus Aurelius*, in: "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", 91, 1984, pp. 141 ss.
312. BECATTI, Giovanni, *Il rilievo della Liberalitas di Marco Aurelio*, in: "Archeologia Classica", XXIV, 1972, pp. 59 ss.
313. FITTSCHEN, Klaus, *Prinzenbildnisse Antoninischer Zeit*, Mainz 1999.
314. MELUCCO VACCARO, Alessandra e MURA SOMMELLA, Anna, *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano 1989.
315. PIRSON, Felix, *Style and message on the Column of Marcus Aurelius*, in: "Papers of the British School at Rome", 64, 1996, pp. 139 ss.
316. SCHEID, John e HUET, Valerie, a cura di, *La Colonne Aurélienne. Autour de la Colonne Aurélienne. Geste et image sur la Colonne de Marc Aurèle à Rome*, Turnhout 2000.

Pittura: opere di carattere generale
317. BALDASSARE, Ida, PONTRANDOLFO, Angela, ROUVERET, Agnès, SALVADORI, Monica, *Pittura romana: dall'Ellenismo al tardoantico*, Milano 2002.
318. BRUNEAU, Philippe, *La mosaïque antique*, Paris 1987.
319. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *La pittura antica*, Roma 1980.
320. DONATI, Angela, a cura di, *Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Catalogo della mostra, Rimini 1998, Milano 1998.
321. DUNBABIN, Katherine M.D., *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge 1999.
322. ROUVERET, Agnes, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Roma 1989.
323. SCAGLIARINI CORLÀITA, Daniela, a cura di, *I temi figurativi nella pittura parietale antica*, Atti del VI Conv. Int. sulla Pittura Parietale Antica, Bologna 1995, Bologna 1997.

Pittura: studi particolari
324. BARBET, Alix, a cura di, *La peinture funéraire antique. IVe siècle av. J.C. - IVe siècle ap. J.C.*, Actes du VIIe Colloque de l'AIPMA, Saint-Romain-en-Gal-Vienne 1998, Paris 2001.

325. BIERING, Ralf, *Die Odysseefresken vom Esquilin*, München 1995.
326. JOYCE, Hetty, *The Decoration of Walls, Ceilings and Floors in Italy in the Second and Third Centuries A.D.*, Roma 1981.
327. LANCHA, Janine, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain, Ier-IVe siècles*, Roma 1996.
328. MUTH, Susanne, *Erleben von Raum, Leben im Raum: zur Funktion mythologischer Mosaïkbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur*, Heidelberg 1998.
329. SETTIS, Salvatore, *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Roma 2002.

Pittura. Pompei

330. BARBET, Alix, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985.
331. BASTET, Frederick L. e DE VOS, Mariette, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*, 's Gravenhage 1979.
332. DE FRANCISCIS, Alfonso, *La villa romana di Oplontis*, Recklinghausen 1977.
333. JACOBELLI, Luciana, *Le pitture erotiche delle Terme Suburbane di Pompei*, Roma 1995.
334. MINIERO, Paola, *Stabiae: pitture e stucchi delle ville romane*, Napoli 1989.
335. SAURON, Gilles, *La grande fresque de la Villa des Mystères à Pompéi: Mémoires d'une dévoté de Dionysos*, Paris 1998.
336. SCAGLIARINI CORLÀITA, Daniela, *Spazio e decorazione nella pittura pompeiana*, in: "Palladio", 23-25, 1974-76, pp. 3 ss.
337. SCHEFOLD, Karl, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de la signification*, Coll. Latomus, 108, Bruxelles 1972.

Collezionismo d'arte

338. BECATTI, Giovanni, *Opere d'arte greca nella Roma di Tiberio*, in: "Archeologia classica", 25-6, 1973-74, pp. 18 ss. (in: *Kosmos. Studi sul mondo classico*, Roma 1987, pp. 463 e ss.).
339. CHEVALLIER, Raymond, *L'artiste, le collectionneur & le faussaire. Pour une sociologie de l'art romain*, Paris 1991.
340. *Le Classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.C.* Entretiens sur l'antiquité classique, 25, Genève 1979.
341. COARELLI, Filippo, *Il commercio delle opere d'arte in età tardo-repubblicana*, in: "Dialoghi di Archeologia", s. III, 1, 1983, pp. 45 ss.
342. FULLERTON, Mark D., *The archaistic Style in Roman Statuary*, Leiden 1990.
343. GUALANDI, Giorgio, *Plinio e il collezionismo d'arte*, in: *Plinio il Vecchio sotto il profilo storico-letterario*, Atti del Convegno, 1979, Bologna 1982, pp. 757 ss.
344. LAHUSEN, Gotz, *Offizielle und private Bildnisgalerien in Rom*, in: *Ritratto ufficiale e ritratto privato*, Atti della II Conf. Intern. sul ritratto romano, Roma 1984, Roma 1988, pp. 361 ss.
345. MANSUELLI, Guido A., *Osservazioni sul classicismo romano*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di R. Salvini*, Firenze 1984, pp. 1 ss.
346. NEUDECKER, Richard, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz 1988.
347. PAPE, Magrit, *Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom. Von der Eroberung von Syrakus bis in augusteische Zeit*, Hamburg 1975.
348. VERMEULE, Cornelius, *Greek sculpture and Roman taste. The purpose and setting of Graeco-Roman art in Italy and the Greek Imperial East*, Ann Arbor 1977.
349. ZAGDOUN, Mary-Anne, *La sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du haut-empire*, Athènes 1989.

Iconografia

350. ANDREAE, Bernard, *L'immagine di Ulisse. Mito e archeologia*, Torino 1983.
351. BERGMANN, Marianne, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1998.
352. *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma* Catalogo della mostra, Roma-Modena 1994-5, a cura di Leila NISTA, Roma 1995.
353. CLARKE, John R. *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C.-A.D. 250*, Berkeley 1998.
354. CORBEILL, Anthony, *Nature embodied. Gesture in ancient Rome*, Princeton 2004.
355. FRONING, Heide, *Marmorschmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr.*, Mainz 1981.
356. GHEDINI, Francesca, *Raffigurazioni conviviali nei monumenti funerari romani*, in: "Rivista di archeologia", 14, 1990, pp. 35 ss.
357. HONROTH, Margret, *Stadtrömische Girlanden. Ein Versuch zum Entwicklungsgeschichte römischer Ornamentik*, (Wien) 1971.
358. KAMPEN, Natalie Boymel, *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge-New York 1996.
359. KLEINER, Diana E.E. e MATHESON, Susan B., a cura di, *I. CLAVDIA II. Women in Roman Art and Society*, Austin 2000.
360. KÜNZL, Ernst, *Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom*, München 1988.
361. MADERNA, Caterina, *Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt*, Heidelberg 1988.
362. POLITO, Eugenio, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma 1998.
363. RITTER, Stefan, *Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus*, Heidelberg 1995.
364. RONKE, Jutta, *Magistratische Repräsentation im römischen Relief, BAR*, Int. Series, 370, Oxford 1987.
365. RUMSCHEID, Jutta, *Kranz und Krone: Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der römischen Kaiserzeit*, Tübingen 2000.
366. SCHMIDT-COLINET, Andreas, *Antike Stützfiguren. Untersuschungen zu Typus und Bedeutung der menschengestaltigen Architekturstütze in der griechischen und römischen Kunst*, Frankfurt 1977.
367. SCHNEIDER, Rolf Michael, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der romischen Repräsentationskunst*, Worms 1986.
368. SCHRÖDER, Stephan F., *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios. Studien zur Bildformulierung und Bildbedeutung in späthellenistisch-römischer Zeit*, Roma 1989.

369. SETTIS, Salvatore, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, in: "Prospettiva", 2, luglio 1975, pp. 4 ss. (in: "History and Anthropology", I, 1984, 1, pp. 193 ss.).

370. STÄHLI, Adrian, *Die Verweigerung der Lüste: Erotische Gruppen in der Antiken Plastik*, Berlin 1999.

371. STEMMER, Klaus, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin 1978.

372. VEYNE, Paul et al., *I misteri del gineceo*, Roma-Bari 2003.

373. WINKENS, Rudolf, *Physiognomonia: Probleme der Characterinterpretation römischer Porträts*, in: *ANRW*, I, 4, Berlin 1973, pp. 217 ss.

374. WREDE, Henning, *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1981.

375. ZANKER, Paul, *Grabreliefs römischer Freigelassene*, in: *JDAI*, 90, 1975, pp. 348 ss.

376. ZANKER, Paul, *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Torino 1997.

377. ZIMMER, Gerhard, *Römische Berufsdarstellungen*, Berlin 1982.

Architettura e urbanistica.
Opere di carattere generale

378. CREMA, Luigi, *L'architettura romana nell'età della repubblica*, in: *ANRW*, I, 4, Berlin 1973, pp. 646 ss.

379. DONDERER, Michael, *Die Architekten der späten römischen Republik und der Kaiserzeit: Epigraphische Zeugnisse*, Erlangen 1996.

380. GROS, Pierre e TORELLI, Mario, *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*, Roma 1994[3].

381. GROS, Pierre, *L'architettura romana dagli inizi del III sec. a. C. alla fine dell'Alto Impero. I monumenti pubblici*, Milano 2001.

382. MANSUELLI, Guido A., *Architettura e città, problemi del mondo classico*, Bologna 1970.

383. MESSINEO, Gaetano, *La Tomba dei Nasonii*, Roma 2000.

384. SOMMELLA, P., *Italia antica. L'urbanistica romana*, Roma 1988.

385. WARD-PERKINS, John B., *Architettura romana*, Milano 1974.

Architettura. Classi monumentali

386. BASSO, Patrizia e GHEDINI, Francesca, a cura di, *Subterraneae domus: ambienti residenziali e di servizio nell'edilizia romana*, Caselle di Sommacampagna 2003.

387. BLANCKENHAGEN, Peter Heinrich von, *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990.

388. CARANDINI, Andrea, *Settefinestre, una villa schiavistica nell'Etruria romana*, Modena 1985.

389. CIANCIO ROSSETTO, Paola, *Teatri greci e romani: alle origini del linguaggio rappresentato. Censimento analitico*, 3 voll., Torino (1994).

390. CIMA, Maddalena e LA ROCCA, Eugenio, a cura di, *Horti Romani*, Atti del Conv. Int., Roma 1995, Roma 1998.

391. COARELLI, Filippo, *I santuari del Lazio in età repubblicana*, Roma 1987.

392. *Cryptoportiques dans l'architecture romaine*, Actes du colloque, Roma 1973.

393. DAVIES, Penelope J.E., *Death and the Emperor: Roman Imperial Funerary Monuments from Augustus to Marcus Aurelius*, Austin 2004.

394. DELAINE, Janet e JOHNSTON, David E., a cura di, *Roman Baths and Bathing*, Proceedings of the I Int. Conference on Roman Baths, Bath 1992, *JRA*, Suppl. 37, Dexter 1999.

395. DE MARIA, Sandro, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, Roma 1988.

396. GALLIAZZO, Vittorio, *I ponti romani*, 2 voll., Treviso 1995.

397. HESBERG, Henner von, *Monumenta. I sepolcri romani e la loro architettura*, Milano 1994.

398. KÄHLER, Heinz, *Der römische Tempel. Raum und Landschaft*, Frankfurt 1982.

399. LAFON, Xavier, *Villa maritima. Recherches sur les villas littorales de l'Italie romaine III^e siècle av. J.C./III^e siècle ap. J.C.*, Roma 2001.

400. MCKAY, Alexander G., *Houses, Villas and Palaces in the Roman World*, London 1975 (Baltimore 1998).

401. MIELSCH, Harald, *La villa romana*, Firenze 1999.

402. SETTIS, Salvatore, *"Esedra" e "ninfeo" nella terminologia architettonica del mondo romano*, in: *ANRW*, I, 4, Berlin 1973, pp. 661 ss.

403. *Studi sull'arco onorario romano*, Roma 1979.

404. *Thèmes de recherches sur les villes antiques d'Occident*, Atti del colloquio, Strasbourg 1971, Paris 1977.

405. WALLACE-HADRILL, Andrew, *The Social Structure of the Roman House*, in: "Papers of the British School at Rome", 56, 1988, pp. 43 ss.

406. ZEVI, Fausto, *Il santuario della Fortuna Primigenia*, in: "Prospettiva", 16, 1979, pp. 2 ss.

Architettura e urbanistica. Roma

407. ADAM, Jean-Pierre, *Le Temple de Portunus au Forum Boarium*, Roma 1994.

408. CARAFA, Paolo, *Il Comizio di Roma dalle origini all'età di Augusto*, Roma 1998.

409. CIMA, Maddalena e LA ROCCA, Eugenio, a cura di, *Le tranquille dimore degli dèi. La residenza imperiale degli* horti Lamiani, Catalogo della mostra, Roma 1986, Venezia 1986.

410. COARELLI, Filippo, *Roma*, Roma-Bari 1981.

411. COARELLI, Filippo, *Il Foro Romano*, 2 voll., Roma 1983; 1985.

412. COARELLI, Filippo, *Il Campo Marzio*, Roma 1997.

413. COATES-STEPHENS, Robert, *Porta Maggiore: Monument and Landscape*, Roma 2004.

414. CONTICELLO DE' SPAGNOLIS, Maria, *Il tempio dei Dioscuri nel circo Flaminio*, Roma 1984.

415. DE ANGELI, Stefano, *Templum Divi Vespasiani*, Roma 1992.

416. FAVRO, Diane, *The Urban Image of Augustan Rome*, Cambridge 1996.

417. GABUCCI, Ada, a cura di, *Il Colosseo*, Milano 1999.

418. GASPARRI, Carlo, *Aedes Concordiae Augustae*, Roma 1979.

419. GROS, Pierre, *Les premières générations d'architectes hellénistiques à Rome*, in: *Mélanges J. Heurgon*, Roma 1976, pp. 387 ss.

420. HOFFMANN, Adolf e WULF, Ulrike, a cura di, *Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom*, Mainz 2004.

421. PENSABENE, Patrizio, *Tempio di Saturno. Architettura e decorazione*, Roma 1984.

422. RODRIGUEZ ALMEIDA, Emilio, *Forma Urbis Marmorea. Aggiornamento generale 1980*, Roma 1981.
423. ROYO, Manuel, *Domus imperatoriae. Topographie, formation et imaginaire des palais impériaux du Palatin*, Roma 1999.
424. VISCOGLIOSI, Alessandro, *Il tempio di Apollo "in Circo" e la formazione del linguaggio architettonico Augusteo*, Roma 1996.

Architettura e urbanistica. Ostia

425. DESCŒUDRES, Jean-Paul, a cura di, *Ostia port et porte de la Rome antique*, Cat. della mostra, Genève 2001, Genève 2001.
426. GALLINA ZEVI, Anna e CLARIDGE, Amanda, a cura di, *Roman Ostia revisited. Archaeological and historical papers in memory of R. Meiggs*, London 1996.
427. HERMANSEN, Gustav, *Ostia. Aspects of Roman City Life*, Edmonton 1981.

Architettura e urbanistica. Pompei, Ercolano, Stabia

428. BARBET, Alix e MINIERO, Paola, *La villa San Marco a Stabia*, Napoli 1999.
429. BERGMANN, Bettina, *The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii*, in: "The Art Bulletin", 76, 2, 1994, pp. 225 ss.
430. CIARALLO, Annamaria e DE CAROLIS, Ernesto, a cura di, *Homo faber: Natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei*, Milano 1999.
431. DE CARO, Stefano, *La villa rustica in località Villa Regina a Boscoreale*, Roma 1994.
432. DE VOS, Mariette e Arnold, *Pompei Ercolano Stabia*, Roma-Bari 1982.
433. DICKMANN, Jens-Arne, *Domus frequentata. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus*, München 1999.
434. FRANCHI DELL'ORTO, Luisa, a cura di, *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, Roma 1993.
435. GRAHAM, Mark, *Reading Space: Social Interaction and Identity in the Houses of Roman Pompeii. A syntactical approach to the analysis and interpretation of built space*, BAR, IS 886, Oxford 2000.
436. GUZZO, Pier Giovanni, a cura di, *Pompei, scienza e società*, Atti del Conv. Int., Napoli 1998, Milano 2001.
437. GUZZO, Pier Giovanni, *Storie da un'eruzione. Pompei Ercolano Oplontis*, Catalogo della mostra, Napoli 2003-Bruxelles 2004, Milano 2003.
438. LA ROCCA, Eugenio, DE VOS, Arnold e Mariette, *Pompei*, Milano 2000.
439. LAURENCE, Ray, *Roman Pompeii. Space and Society*, London-New York 1994.
440. *Pompei: abitare sotto il Vesuvio*, Catalogo della mostra, Ferrara 1996-97, Ferrara 1996.
441. WALLACE-HADRILL, Andrew, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton 1994.
442. ZANKER, Paul, *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino 1993.
443. ZEVI, Fausto, a cura di, *Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana*, Napoli 1979.
444. ZEVI, Fausto, a cura di, *Pompei*, Napoli 1992.

Architettura. Decorazione

445. *L'Acanthe dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance*, Actes du Colloque international, Paris 1990, Paris 1993.
446. *L'art decoratif à Rome à la fin de la République et au debut du Principat* Table ronde, Roma, 1979, Roma 1981.
447. FREYBERGER, Klaus, *Stradtrömische Kapitelle aus der Zeit von Domitian bis Alexander Severus. Zur Arbeitsweise und Organisation stadrömischenr Werkstätten der Kaiserzeit*, Mainz 1990.
448. HEILMEYER, Wolf-Dieter, *Korinthische Normalkapitelle. Studien zur Geschichte der römischen Architekturdekoration*, Heidelberg 1970.
449. LEON, Christoph F., *Die Bauornamentik des Trajansforums und ihre Stellung in der früh- und mittelkaiserzeitlichen Architekturdekoration Roms*, Wien-Köln 1971.
450. MATHEA-FÖRTSCH, Marion, *Römische Rankenpfeiler und -Pilaster: Schmuckstützen mit vegetabilen Dekor vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen*, Mainz 1999.
451. MATTERN, Torsten, *Gesims und Ornament. Zur stadtrömischen Architektur von der Republik bis Septimius Severus*, Münster 2001.
452. PENSABENE, Patrizio, *Scavi di Ostia. I capitelli*, Roma 1973.
453. PENSABENE, Patrizio, *Terrecotte del Museo nazionale romano, I. Gocciolatoi e protomi da sime*, Roma 1999.
454. SCHÖRNER, Günther, *Römische Rankenfriese: Untersuchungen zur Baudekoration der späten Republik und der frühen und mittleren Kaiserzeit im Westen des Imperium Romanum*, Mainz 1995.

Architettura. Tecniche edilizie

455. ADAM, Jean-Pierre, *L'arte di costruire presso i Romani*, Milano 1988.
456. GIULIANI CAIROLI, Fulvio, *L'edilizia nell'antichità*, Roma 1990.
457. PENSABENE, Patrizio, *Le vie del marmo. I blocchi di cava di Roma e di Ostia: il fenomeno del marmo nella Roma antica*, (Roma) 1994.
458. PENSABENE, Patrizio, a cura di, *Marmi antichi, 2. Cave e tecnica di lavorazione, provenienze e distribuzione*, Roma 1998.

Le antichità di Roma dal Medioevo in poi

459. BOBER, Phyllis Pray, RUBINSTEIN, Ruth, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1986.
460. DE LACHENAL, Lucilla, *Spolia*, Milano 1995.
461. GIULIANO, Antonio, *Roma decore nudata prostrata iacet*, Accademia Nazionale dei Lincei., Memorie, ser. 9., v. 14, fasc. 3, Roma 2002.
462. HASKELL, Francis e PENNY, Nicholas, *L'antico nella storia del gusto*, Torino 1985.
463. HIMMELMANN, Nikolaus, *Utopia del passato. Archeologia e cultura moderna*, a cura di Salvatore SETTIS, Bari 1981.
464. *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. 13-15/3. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, a cura di Hubert CANCIK, Helmuth SCHNEIDER e Manfred LANDFESTER, Stuttgart-Weimar 1999-2003.

465. ONIANS, John, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Cambridge 1988.

466. SETTIS, Salvatore, a cura di, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 1. *L'uso dei classici*; 2. *I generi e i temi ritrovati*; 3. *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1984-1986.

467. WEISS, Roberto, *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova 1989.

Indice della bibliografia

Indice dei nomi

Referenze fotografiche

Il numero si riferisce alla pagina

Alinari, Firenze
6, 62, 98, 299

Bridgeman/Alinari, Firenze
10, 11, 57, 82, 82-83, 85, 88, 216, 224, 225, 233, 234, 255, 278, 298, 306, 310

Corbis/Contrasto, Milano
39, 164, 291, 308, 325, 356

DEA Picture Library, Milano:
A. Dagli Orti, G. Barone, J.E. Bulloz, G. Nimatallah, S. Vannini, G. Veggi
30, 49, 88, 114, 119, 138, 158, 200, 223, 250, 256, 270, 274, 282, 292, 304, 305, 343, 347, 348

Fotografica Foglia, Napoli
67

Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma
163

Lessing/Contrasto, Milano
4-5, 12-13, 37, 73, 211, 238, 280, 302, 324

Archivio Fotografico dei Musei Capitolini, Roma
337

Soprintendenza per i beni archeologici per l'Abruzzo
Museo archeologico nazionale d'Abruzzo
Sede di Villa Frigerj, Chieti
87

Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Province di Napoli e Caserta, Napoli
166, 244

Archivio Fotografico della Soprintendenza per i beni archeologici di Ostia
331, 357

Archivio Fotografico della Soprintendenza archeologica di Roma
31, 167, 168, 286

Photoservice Electa/AKG
96, 254, 259, 272, 273, 275, 276, 277, 317, 350, 354, 355

Photoservice Electa su Concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
2, 9, 96, 113, 121, 123, 142, 145, 146, 146, 148, 149, 150, 207, 222, 228, 236, 253, 283, 315, 364

Scala, Firenze
16, 24, 26, 27, 29, 35, 40, 41, 43, 46, 51, 55, 68, 70, 71, 76, 89, 91, 92, 94, 95, 102, 115, 117, 124, 126, 128, 135, 140, 147, 152, 156, 160, 172, 175, 180, 182, 186, 188, 190, 194, 196, 197, 198, 202, 208, 213, 217, 230, 231, 232, 240, 245, 247, 248, 260, 262, 264, 267, 284, 288, 296, 297, 300, 307, 312, 318, 319, 320, 322, 326, 327, 336, 338, 340, 344, 346, 352, 360, 372

Werner Forman Archive/Scala, Firenze
20, 151, 162, 185

Tutte le altre immagini provengono dagli archivi Gallimard-UdF e RCS

Le immagini delle pagine di apertura

Pagina 2: *Prima Porta, Villa di Livia. Grande sala decorata con scene di giardini e uccelli (part.). Prima metà del I secolo. Roma, Museo Nazionale. Affresco. L. m 5,95.*
Pagine 4-5. *Tivoli (Tibur), Villa Adriana. Centauro e fiere. 130-138. Berlino, Staatliche Museen. Mosaico pavimentale. L. m 0,62.*
Pagina 10: *Roma. Ritratto di dama degli anni compresi fra Tito e Traiano. Tra il 90 e il 100. Roma, Museo Capitolino. Marmo. A. m 0,63.*
Pagina 11: *Ritratto di Pompeo Magno. Circa 50 a.C. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Marmo. A. della testa: m 0,28.*
Pagine 12-13: *Roma, Colosseo. Vista interna. 70-90. Asse maggiore: m 188.*
Pagina 372: *Piatto con elefante da guerra. Circa 250 a.C. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. D. m 0,295.*